PION

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

ROK III * WARSZAWA * SOBOTA — CENA 50 GR. — 25 MAJA 1935 R. * NUMER 21 (86)

*5.XII.1867



†12.V.1935

ZGON PIERWSZEGO MARSZAŁKA POLSKI JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO

Orędzie Pana Prezydenta Rzeczypospolitej

Do Obywateli Rzeczypospolitej.

Marszałek Piłsudski życie zakończył.

Wielkim trudem Swego życia budował siłę w Narodzie, genjuszem umysłu, twardym wysiłkiem woli Państwo wskrzesił. Prowadził je ku odrodzeniu mocy własnej, ku wyzwoleniu sił, na których przyszłe losy Polski się oprą. Za ogrom Jego pracy danem Mu było oglądać Państwo nasze jako twór żywy, do życia zdolny, do życia przygotowany, a Armję naszą — sławą zwycięskich sztandarów okrytą.

Ten największy na przestrzeni całej naszej historji Człowiek z głębi dziejów minionych moc Swego Ducha czerpał, a nadludzkiem wytężeniem myśli drogi przyszłe odgadywał.

Nie Siebie tam już widział, bo dawno odczuwał, że siły Jego fizyczne ostatnie posunięcia znaczą. Szukał i do samodzielnej pracy zaprawiał ludzi, na których ciężar odpowiedzialności zkolei miałby spocząć.

Przekazał Narodowi dziedzictwo myśli o honor i potęgę Państwa dbałej.

Ten Jego Testament, nam żyjącym przekazany, przyjąć i udźwignąć mamy.

Niech żałoba i ból pogłębią w nas zrozumienie naszej — całego Narodu — odpowiedzialności przed Jego Duchem i przed przyszłemi pokoleniami.

PREZYDENT RZECZYPOSPOLITEJ
I. MOŚCICKI

Warszawa - Zamek, dnia 12 maja 1935 r.

DROGA DO PAŃSTWA

Państwo było bardzo długo własnością i sprawą jednostek władczych. Słowo Ludwika XIV *L'Etat c'est moi* można historjozoficznie uogólnić. Nie jest ono wyjątkiem, ale regułą. Warto przeczytać, co na ten temat pisze Hipolit Taine w *Origines de la France contemporaine*. Królowie stworzyli Francję i dali jej wszystkie instytucje cywilizacyjne. Oni też byli nie tytularnymi, ale prawdziwymi władcami państwa. Jeszcze 3 marca 1766 r. Ludwik XV powiedział w mowie tronowej *(lit de justice)*: „Tylko ja posiadam władzę suwerenną... Tylko mnie całkowicie i niepodzielnie przypada władza prawodawcza. We mnie jest wyłączne źródło porządku publicznego i ja jestem jego sędzią najwyższym. Lud mój i ja to jedno, a prawa i interesy narodu, które chcianoby oddzielić od monarchy, są bezwarunkowo równoznaczne z mojemi prawami i spoczywają tylko w moich rękach".

Taka była klasyczna postać państwa i temu klasycyzmowi politycznemu odpowiadał klasycyzm sztuki i literatury. Ale już się rodzi impresjonizm polityczny w umysłach poddanych królewskich. Impresjonizm świadomy i mocny. Królowie nie byli twórcami kultury duchowej, ale jej organizatorami. Obok ich władzy długo istniała nadrzędna władza duchowna, która później przemieniła się we władzę współrzędną, aby wreszcie stać się podrzędną. Nadrzędna i współrzędna władza duchowna narzuciła twórcom wartości kulturalnych rewolucyjność. Przedstawiciele wiedzy badawczej, filozofji i literatury stali się rewolucjonistami wbrew intencjom swoim. Lekarz, zakradający się nocą pod szubienicę, aby ukraść trupa dla badań anatomicznych, stawał się tak samo przestępcą, jak kopernikanizujący Galileusz stawał się wywrotowcem, a poeta Giordano Bruno bluźniercą.

Poza zasięgiem dwupostaciowej klasycznej władzy duchowno-świeckiej, a później świecko-duchownej, dokonywały się w sercach i umysłach przemiany, które wbrew swoim intencjom musiały być pozaspołeczne, a często przemieniały się w przeciwspołeczne, wywrotowe i rewolucyjne. Francuscy pisarze przedrewolucyjni stali się „ojcami rewolucji" nie intencyjnie, ale fatalnym zbiegiem wielu okoliczności. Między klasycyzmem politycznym a impresjonizmem rodzącego się romantyzmu powstawało napięcie, które miało zostać wyrównane przez rewolucyjną demokrację. Ale doktryna demokratyczna okazuje się zbyt słabą wobec pewnych sił, działających w postaci nieświadomych nałogów. Władza rewolucyjnego Napoleona ma tendencje samowładcze, przewyższające pod niejednym względem nawet deklarację Ludwika XV, zaś demokracja ma stałe skłonności ochlokratyczne i anarchiczne. Napięcie to istniało niejako stale i wciąż musiało być wyrównywane.

Nawet w klasycznych krajach demokracji przedstawiciele kultury duchowej w najlepszym razie ignorowali państwo, istnieli poza niem, aż nazbyt często przeciwstawiali mu się zdecydowanie. Klasycznym przykładem ignorowania państwa jest pisarz amerykański Henry David Thoreau, genjalny dziwak i pustelnik. Mieszkał nad jeziorem Walden i nie chciał płacić podatków, ponieważ nie zgadzał się z zagraniczną polityką Stanów. Gdy pewnego razu musiał przyjść do miasta, aby podzelować sobie buty, został poznany i osadzony w więzieniu, skąd wydostała go matka jego, zapłaciwszy za niego wbrew jego woli zaległe podatki. W więzieniu odwiedził go Emerson. „Cóż to się stało, mój Henry, że tu siedzisz?" — spytał zdumiony. — „A cóż to się stało, że ty tu nie siedzisz?" — odpowiedział mu z miejsca zapytany. Wydostawszy się na wolność, uciekł natychmiast w swoje pustkowie, skąd „państwa nie było widać z żadnej strony".

Bezpośrednia opozycja przeciwko państwu, a nawet ostra krytyka jest zawsze sympatyczniejsza i bardziej pożądana od ignorowania i bojkotu milczącego. W wieku XIX, osobliwie w drugiej jego połowie, gdy niemal we wszystkich większych państwach panowała demokracja, społeczeństwo twórcze, ulegając zapewne bezwiednym nałogom, odnosiło się do państwa bardzo krytycznie. Było to o tyle naturalne, że państwo musiało łagodzić najróżniejsze przeciwieństwa i im bardziej bywało objektywne i syntetyczne w swoich dążeniach i ustawach, tem mniej zadowalało kogokolwiek. Stan ten był tak dalece paradoksalny, że poprostu wzbudzał wrażenie, jak gdyby państwo istniało poza społeczeństwem a społeczeństwo poza państwem. Wolność demokratyczna wytwarzała paradoksy dość osobliwe: w monarchicznej demokracji włoskiej istniało np. stronnictwo republikańskie, w republikańskiej demokracji francuskiej istnieje dotychczas dość aktywne stronnictwo rojalistyczne. Można powiedzieć, że radykalistyczne szczyty kultury duchowej były czynnie lub przynajmniej biernie przeciwpaństwowe.

Ten stan rzeczy znajdował naturalne spotęgowanie w łonie społeczeństw podbitych i przemocą wcielonych do państw zaborczych. Walczyć z zaborczem państwem i szkodzić mu na wszelki sposób było obowiązkiem, „wojna powszechna za Wolność Ludów" była największem pragnieniem i modlitwą. Ale już wtedy, gdy wolna Polska była dopiero mglistem marzeniem, gdy państwo własne było jeszcze ogromnie daleko, toczyły się walki nietyle o nie, ile przeciwko niemu. Nie kończyły się spory: „Niech lepiej Polska leży w niewoli, niż gdyby zbudzić się miała według arystokracji. — Niech lepiej leży, niż gdyby się zbudzić miała według demokracji. — Niech lepiej leży, niż gdyby miała granice takie — albo — owakie".

Te sprzeczności w stosunku do państwa istnieją wszędzie, wielopostaciowa opozycja uważana jest w państwie za rzecz zgoła normalną, chociaż energja walk partyjnych i opozycyjnych przepada dla państwa, częstogęsto szkodzi państwu. Jeszcze gorsze i szkodliwsze jest ignorowanie państwa, czyli apolityczność złośliwa. Istnieje także apolityczność nieuważna. W określaniu stosunku do państwa istnieje i istniał wielki chaos. Liljowy Novalis uważał, że „wielkim brakiem naszych państw jest to, iż się je za mało widzi. Państwo winno być widoczne wszędzie". Adam Müller wywodził, że „państwo jest ścisłym związkiem wszystkich fizycznych i duchowych potrzeb, całego materjalnego i duchowego bogactwa, całego wewnętrznego i zewnętrznego życia narodu". Ale im dalej od romantyzmu, tem „trzeźwiej" spogląda się na politykę, znikają tkliwe słowa o całkowitej jedności wszystkich we wszystkiem Novalisów i Müllerów, a Theodor Fontane w liście do żony z 3 czerwca 1878 r. pisze, że masy można utrzymać w ryzach tylko przy pomocy strachu i siły, czyli kościoła i państwa, tych „dwóch profosów świata". Mniemano, uważa Fontane, że powinność szkolna i powinność wojskowa wyrównają pewne nierówności, tymczasem „państwo, co więcej, społeczeństwo, nawarzyło sobie piwa". Dla Theodora Fontane, i nietylko dla niego, państwo sobie, społeczeństwo sobie, przyczem społeczeństwo jest czemś więcej, niż państwo. Zaczyna się walka z „Polizeistaatem", bo w państwie widziało się tylko policję i poborcę podatków. Jeśli dodamy do tego jeszcze pretensje kościoła, trwające od czasów św. Augustyna poprzez Grzegorza VII, Innocentego III, Bonifacego VIII aż do naszych czasów, to *mutatis mutandis* będziemy mogli powiedzieć, że państwo jest tą instytucją, która się jeszcze nie urodziła, aby wszystkim dogodziła.

Wojna światowa zaostrzyła pretensje do państwa niebywale. Resztkom klasycyzmu państwowego przeciwstawił się ostro masowy impresjonizm, aby przerodzić się wreszcie w chaos ekspresjonizmu. Wojnę witano wszędzie wybuchami szalonego entuzjazmu. jej tragiczne perypetje zepchnięto na abstrakcję państwa i zaczęto wysuwać abstrakcje przeciwne. Rezultatem był zamęt. Już przed wojną powstawała koncepcja państwa kulturalnego, które miało być niejako syntezą poprzednich form państwowych: prawa mocy i mocy prawa. Dzisiaj dokonywają się próby zjednoczenia, zespolenia, scalenia wszystkich postaci energji fizycznej i duchowej dla wspólnego celu. Pojęcie państwa całkowitego nie jest równoznaczne z pojęciem dyktatorskiej centralizacji władzy. Chodzi tu o nową postać świadomości politycznej, o usunięcie dotychczasowego antagonizmu między społeczeństwem a państwem we wszystkich dziedzinach życia.

Czy nie za wcześnie na taką syntezę? W mentalności człowieka europejskiego pozachodziły zmiany ogromne, jeśli wziąć pod uwagę choćby tylko ostatnie półtorawiecze. Fryderyk II zwyciężał przy pomocy najemnego żołdactwa, któremu odbierał wszelkie cechy człowieczeństwa. Absolutna mechanizacja kolumny bojowej była celem wychowania wojskowego; wszystko, od musztry aż po przyjmowanie pożywienia i załatwianie potrzeb naturalnych, odbywało się zbiorowo i na komendę. Ideałem najwyższym żołnierza fryderycjańskiego była szczęśliwa dezercja. Temu ideałowi żołnierskiemu przeciwstawiał Fryderyk okrucieństwo dyscypliny i sadyzm represji. Takich żołnierzy, zbrutalizowanych i zimmoralizowanych można było prowadzić przeciwko nieprzyjacielowi tylko w zwartych kolumnach pod bacznem i surowem okiem oficerów, gdyż inaczej byliby pouciekali na wszystkie strony. O współczesnej tyraljerze i inicjatywie indywidualnej żołnierza nie mogło wtedy być mowy. Ta zwarta kolumna wojska, idąca pod sztandarem, z pod którego chciałaby uciec, to taki sam symbol jak współczesna tyraljera, w której żołnierz-obywatel sam sobie bywa wodzem i sam się do boju zagrzewa — jak się przygodnie wyraża Livius. Takie same przeobrażenia pozachodziły w społeczeństwach współczesnych. Miejsce poddanego zajął obywatel.

Ale faktem jest, że kultura duchowa zbyt długo rozwijała się poza państwem i że wielka literatura twórcza była surowo cenzurowana przez kościół i państwo. Wytworzyło to pewne nałogi i tradycje. Jeszcze dzisiaj literatura krytykująca państwo zdobywa daleko łatwiej popularność, niż literatura propaństwowa. Najwymowniejszym przykładem będzie chyba współczesna literatura angielska. Krytyka tradycji i współczesności państwowej zajmuje w niej bardzo wiele miejsca. Podobnież krytyka wiary kościelnej i instytucjonalizmu kościelnego. Jeszcze ostrzejsza jest krytyka państwa w publicystyce francuskiej, która przepowiada i organizuje najbliższą „rewolucję konieczną", tworząc jej front od prawicy katolickiej aż po skrajną lewicę społeczną.

Lecz i ten ostry krytycyzm jest drogą do państwa. Wyraża się w nim wola państwowości i wola formy. Państwo współczesne ujawnia wyraźne dążenie do odrzucenia wszelkiej pseudomorfozy społeczno-biologicznej i do rozbudowania się na fundamencie swej najistotniejszej współczesności. Racjonalizacja i technizacja tej współczesności jest jednym z najcharakterystyczniejszych rysów państwa współczesnego. Rzecz prosta, że nie lekceważąc już — jak bywało dawniej — zdobyczy wiedzy, nie lekceważy państwo i zdobyczy sztuki i literatury, w której wypowiada się dusza społeczeństwa. Wszystko już jedno, czy za państwem, czy przeciw państwu. Najgorszą bowiem rzeczą jest tu ignorowanie państwa i co więcej — wyrażając się słowy Th. Fontane — społeczeństwa.

Jeśli wszelka twórczość jest wyrazem pewnej woli mocy, to odtwórczość faktograficzna, czy nawet fotograficzna w postaci luźnych obrazków, powiązanych nie wolą, lecz sentymentem, wyrażać będzie zgodę na cokolwiek, czy nawet artystyczne *désinteressement* wobec dążeń i wysiłków społeczeństwa. Gdy w 1-szym numerze *Pionu* Adam Skwarczyński pisał o stałości środowiska, któreby nie było środowiskiem beztroskiej zdziecinniałej igraszki, mimowoli przypominał się filozof niemiecki Jaspers, który sztuce współczesnej i literaturze zarzucał właśnie, iż staje się ona dobrowolnie zabawką i igraszką, przesuwając się coraz bliżej sportu. Byłoby to złośliwem udawaniem, gdyby ktoś chciał imputować Skwarczyńskiemu propagowanie jakiegoś traktarjanizmu „państwotwórczego". Nic podobnego! Można przecie nie napisać ani słowa o Polsce, czy niepodległości, a jednak budować moc, przez samo formalne opanowywanie tragicznej treści życia. *In magnis et voluisse sat est.* Któż nie dostrzeże wspaniałego konformizmu między wysiłkiem społecznym w budowaniu państwa (które jest wbudowywaniem się w dzieje całej ludzkości), a twórczością Wierzyńskiego, Iłłakowiczówny, Struga, Kadena, Kruczkowskiego, że wymienimy tylko te przykłady.

Inaczej ma się rzecz z impresjonizmem literackim, z lubością uciekającym w bezinteresowną przeszłość, albo zadomowiającym się w animistycznym prymitywie ciemnych mas chłopskich i drobnomieszczańskich, żyjących nietylko poza państwem, ale poza kulturą współczesną. Przy formalnych pozorach odtwarzania środowiska społecznego jest to egotyzm najsubjektywniejszy, igraszka i zabawa, pozbawiona jakichkolwiek linij łącznych z wysiłkiem zbiorowym, z racjonalizowaniem i technizowaniem życia. Ten impresjonizm literacki, bawiący się animistyczną metaforą i rezygnujący ze stosunku do życia odpowiedzialnego, cieszy się obecnie wielkiem powodzeniem u czytelników i u krytyki, która może nigdy jeszcze nie była tak dalece pozbawiona kryterjów zasadniczych, jak dzisiaj.

Co jest piękne? Co brzydkie? Co dobre? Co złe? Na pytania te odpowiedział już w sposób obowiązujący Fryderyk Nietzsche, taki dzisiaj aktualny filozof i krytyk życia. „Co jest dobre? — Wszystko, co uczucie mocy, wolę mocy, moc samą w człowieku podnosi. Co jest złe? — Wszystko, co z słabości pochodzi". Dobro i piękno, zło i brzydota to *continua* moralno-estetyczne. W świecie, który z tragiczną jasnością zdaje sobie sprawę, że istnienie dzisiejsze jest nieustannym wysiłkiem, jak dla Norwida ojczyzna była wielkim zbiorowym obowiązkiem, igraszki artystyczne są, najłagodniej mówiąc, nieporozumieniem i anachronizmem. Sztuka to zawsze rozkaz i wypełnianie. Literatura to jeszcze niekoniecznie poezja, ale ta literatura, która nią chce być, musi umieć wykuwać tragiczne losy człowieka w materji swego żywiołu. Tylko w takiej sztuce jest *katharsis* grecka, podczas gdy wszelka pozadziejowość i bezosobowość odtworcza i bezinteresowna raczej demoralizuje, gdyż buduje istnienie bezdramatyczne, kontemplacyjne, pozbawione wszelkiego konfliktu i — nieodpowiedzialne.

Droga do państwa-społeczeństwa, do państwa-wysiłku zbiorowego, do państwa wrastającego swą wolą mocy w moc dziejów świata, prowadzi tylko przez wysiłek konformistyczny. Niech sztuka i literatura będzie wielkiem przyświadczeniem, czy wielkiem przeczeniem, ale niech nie stoi poza życiem, niech nie ucieka w metaforę pierwotnego animizmu i w rozkosze kontemplacji, nie poczuwającej się do żadnej odpowiedzialności wobec nikogo i niczego. Co jest dobre? Widok tego wysiłku zbiorowego, który przemawia do nas rozgwarem dziedzińca szkolnego, zgrzytaniem żórawi gdyńskich, szumem „Torpedy" kolejowej i skrzydeł aeroplanowych, miarowym krokiem wojska, zgiełkiem hal fabrycznych... To podnosi w nas nietylko świadomość zbiorowego wysiłku, ale zobowiązuje w sposób wyraźny i nieustępliwy. Wszelka non-konformistyczna literatura kontemplacyjna, wszelkie zacisza, natury martwe i wyspy umarłych to ignorowanie współczesności tragicznej i stawianie pomników u drogi wiodącej nie do państwa, ale od państwa, a przynajmniej poza państwo.

PAWEŁ HULKA-LASKOWSKI

O DŹWIĘCZNOŚCI I RYTMICZNOŚCI

Karolowi Irzykowskiemu, który dopatrzył się w moim rytmie przejawów anarchji. (*Pion*, nr. 70).

Przeróżne czynniki, których wyliczenie pozostawiam innym, sprawiły, że poezję łączono ściśle z muzyką i kazano jej znosić wpływy muzyki.

Nieraz wpływy te były lichego gatunku.

I.

W pogoni za umuzycznieniem poezji dążono do dźwiękowych efektów, polegających na gromadzeniu słów o podobnych brzmieniach. Nałóg ten utrzymał się aż do naszych czasów.

Przyznam, że np. u Leśmiana lub Tuwima nie rażą mnie te podobieństwa brzmieniowe; gdy usiłuję uświadomić sobie przyczynę, dochodzę do wniosku, że przy ich słuchaniu znajduję w sobie uśmiech, podobny do tego, z jakim patrzę na zabawy dzieci. Gromadzenie podobieństw brzmieniowych jest u tych poetów wewnętrznie zgodne z całością ich utworów, jest organicznym odpowiednikiem innych podobieństw wchłanianych przez ich poezję, więc takich jak podobieństwa rytmu i rymu, a nawet głębsze jeszcze podobieństwa, bo te, które zawiera ich widzenie świata i życia. Cała ich koncepcja poezji ma charakter dziecięcy. (O ideologji podobieństw i jej prymitywiźmie pisałem w *Tędy*, str. 60).

Inaczej przedstawia się rzecz, gdy takie podobieństwa brzmieniowe znajdujemy u poetów hołdujących nowoczesności i wysokim jej postulatom. Gdy u Przybosia czytamy:

jaki wolarz ze ziemi wyganiając *wołu*
pod górę
wywołuje,

to nie możemy dopatrzyć się organicznego związku między dźwiękowościami (w rodzaju „wołu" i „wywołuje") a resztą jego stanowiska poetyckiego.

Jeśli u Przybosia dźwiękowości nie rażą, bo nie słyszy ich się niemal, to gorzej jest z takim ustępem Brzękowskiego:

i bawi i barwi
barwami
bar
w snach

Dla mnie ustęp ten jest bar... barzyństwem. Potwierdza on to, co w *Nowych Ustach* (str. 43) i w *Tędy* (str. 86) pisałem o pozostałościach odczuwań fonetycznych z epoki pierwotności. Słuch, lubujący się w gromadzeniu takich samych dźwięków, jest słuchem prymitywnym lub popada w prymitywizm. Na takie gromadzenia odpowie napewno negatywnie każde ucho, urobione kulturą muzyczną.

Dla uniknięcia nieporozumień dodam, że u tego samego Brzękowskiego znajdujemy alliterację o wysokiej wartości poetyckiej:

jest to smutne jak spotkanie w pociągach
jadących w przeciwnych kierunkach
i jak amoniak
i amo

Podobieństwo słów („amoniak", „amo") spełnia tutaj funkcje wybitnie treściową; myśl drastyczną o podobieństwie miłości i brzydko woniejącego amoniaku zaznaczył tu poeta w najlżejszy sposób, w jaki to było możliwe, bo dał podobieństwo dźwiękowe z a m i a s t wypowiedzieć sąd o podobieństwie, jakie znalazł w ich znaczeniu. Ryzykowne podobieństwo znaczeniowe stwarza tu niejako sam czytelnik, na własną odpowiedzialność, bez wyraźnego upoważnienia autora. Ten wyrafinowany sposób wypowiedzenia gorszącej myśli zasługuje na oklaski. Nie należy jednak dać się wprowadzić w błąd; wysoka wartość tej alliteracji pochodzi nie z jej natury dźwiękowej, lecz z jej funkcji treściowej.

Według mnie dźwięczność zdania nie powstaje ani przez gromadzenie słów podobnych dźwiękowo ani przez wybieranie słów rzekomo dźwięcznych. Według mnie wszystkie słowa są z natury jednakowo dźwięczne, a tylko wzruszenie, z jakiem je wypowiadamy, nadaje im raz większą raz mniejszą dźwięczność; gromadzenie zaś słów podobnych dźwiękowo nie podnosi wcale dźwięczności zdania, podnosi ją natomiast trafność jego budowy treściowej.

Mamy tu do czynienia z jednym z owych przedziwnych zjawisk, w jakie obfituje mowa. Niezwykły związek między dźwięcznością zdania a jego treściową budową dałby rozłożyć się tak: należyta budowa treściowa zdania sprawia, że widzenia wyobraźniowe, wywoływane takiem zdaniem, otrzymują kolejność, najbardziej odpowiadającą potrzebom wyobraźni; w następstwie tego słowom takiego zdania towarzyszą silne wzruszenia; wzruszenia te nadają wymawianym słowom odpowiednią dźwięczność. Dźwięczność zdania byłaby więc automatycznem następstwem jego układu treściowego.

Proszę zwrócić tu uwagę na ważność, jaką moja koncepcja poezji przypisuje t r e ś c i zdania.

II.

Ważność ta przejawia się także w moim stosunku do rytmu poetyckiego; i tutaj chodzi mi o supremację t r e ś c i zdaniowej.

W *Nowych Ustach* (str. 43) i w *Tędy* (str. 8) wywodziłem, że rytm powinien spełniać funkcję literacką, nie muzyczną, że spełniać ją będzie, gdy będzie służył rozrastaniu się zdania poetyckiego t. j. gdy będzie umożliwiał właściwą kolejność słów, właściwe wynoszenie pewnych słów przed inne i właściwe oddzielanie pewnych słów od innych. Właściwe, to znaczy zgodne z potrzebami wyobraźni, czyli takie, aby kolejność słów oraz rozmieszczenie akcentów i pauz odpowiadały naturalnemu biegowi widzeń wyobraźniowych i ich zrastania się w większe całości.

W *Tędy* (str. 379) wskazałem okazyjnie na treściowe działanie pauz rytmicznych w konkretnym utworze poetyckim; wskazałem na różnicę działań, jakie wychodzą z pauz większych i mniejszych; pauza mniejsza sprawia, że poprzedzające ją widzenia doznają silniejszego zrostu, po którym jako całość łączą się z następnemi widzeniami; pauza zaś większa zamyka dotychczasowe zrastanie się widzeń i oddziela je (w pewnym stopniu) od tego, które zacznie się za chwilę.

Te poglądy prowadzą mnie do wniosków: Jeśli dwa słowa są dobrze zestawione treściowo, są t e m s a m e m dobrze zestawione rytmicznie. Doskonałym rytmem poetyckim jest „rytm własny“ takiego zdania, którego treściowa budowa jest doskonała.

Jest u Brzękowskiego ciekawy wiersz:

„należy wiosnę przez pośpiech w ustach uprościć“

Gdy go raz w licznem gronie czytałem (wraz z utworem, w którym się znajduje), nikt nie mógł dać sobie z nim rady, i to nawet po kilkakrotnem czytaniu. W pewnej chwili ktoś zwierzył się z widzenia ust pośpiesznie otwieranych i zamykanych, czy też ust pośpiesznie żujących; jasnem było, że rytm wiersza ujęto tu tak, iż nie oddzielano pauzą sąsiadujących ze sobą słów „pośpiech“ i „w ustach“, lecz je łączono; na skutek tego łączenia nastąpił zrost widzeń, z którego powstało nowe widzenie: usta pośpiesznie żujące. Nie każdy jednak będzie widział w tym wierszu to samo. Ja widzę człowieka pędzącego poprzez ogrody miejskie, zasłane i zastawione świeżą zielenią trawników i drzew o kulistem listowiu; wchłania on w siebie otaczającą go wiosnę tak chciwie, że ją aż pożera, że ją ma w ustach. Ale wiosna to wcale nie jest sprawa prosta; ma swe zawiłości, ma szczegóły, które pociągają uwagę swemi odrębnościami, które nęcą swem wyłamywaniem się z całości, które odciągają od ogólnego, upajającego widoku. A ów człowiek, otoczony wiosną, nie chce teraz żadnych zawiłości, żadnych szczegółowości, chce wiosny, wiosny, wiosny, i to w jej postaci ulewnej, nawalnej, ogólnikowej, choćby powierzchownej. Dlatego właśnie pędzi pośpiesznie. Pośpiech pozwala mu nie widzieć wielu rzeczy, które zwyczajnie widzi, a które mogłyby rozbić mu upajającą ogólnikowość świata. Tak ja widzę ten wiersz. I od pierwszego jego przeczytania zawsze zachwycało mnie to upraszczanie wiosny przez pośpiech. Zachwycające widzenie zawdzięczałem rytmowi, któremu ten wiersz poddawałem, bo wprowadzałem pauzę między „pośpiech“ a „w ustach“ i w ten sposób nie dopuszczałem do zrostu widzeń, wywoływanych temi słowami. Więcej nawet; dla własnego użytku i w zgodzie z moją koncepcją „rytmu własnego“ zmieniałem w tym wierszu kolejność słów i tworzyłem sobie takie zdanie: „należy wiosnę w ustach przez pośpiech uprościć“. Dopiero to zdanie podobało mi się, ale co na to autor? Nie jest to najważniejsze; kto jednak chce, z łatwością może wiedzieć, jak autor wiersz swój rozumie; w *Poezji Integralnej* (str. 28) wyjaśnia: „Należy poić się urokiem wiosny, szybko, póki jej czar nie przeminie, spijać ustami jak pocałunki“. Przykro mi, ale muszę powiedzieć: ten komentarz rozczarował mnie; ja w wierszu widziałem więcej. Poza tem stwierdzam, że w komentarzu wcale nie wyjaśnia Brzękowski u p r a s z c z a n i a wiosny; odnosi się wrażenie, że w jego wierszu słowo „uprościć“ nie ma dla niego żadnej wagi, że istnieje tylko dla asonansowego współbrzmienia ze słowem „radości“, kończącem jeden z wierszy poprzednich. Zmuszony jestem jeszcze zauważyć, że — skoro autorowi chodziło, jak dowiadujemy się z komentarza, o szybkie spijanie wiosny w obawie, aby nie przeminęła niewyzyskana, skoro więc w intencję jego utrafił ów słuchacz, który przy słuchaniu wiersza widział usta poruszające się pośpiesznie, w takim razie należało powiedzieć nie: „pośpiech w ustach“, lecz „pośpiech ust“. Jeśli tu Brzękowski myśl swą wypowiedział błędnie, to przyczyną tego błędu są nałogi złego umuzyczniania. Nieświadomie czy świadomie padł tu Brzękowski ofiarą dwu nałogów: 1) Działał w nim pociąg ku współdźwięcznościom; dźwięk „u“, powtarzający się na początku sąsiadujących ze sobą słów (ustach, uprościć) i dźwięk „s“, powtarzający się aż w czterech słowach (usta, wiosna, pośpiech, uprości), byłyby mniej uwydatnione przy jednozgłoskowcu „ust“; nadto „ch“ w słowie „ustach“ współdźwięczy z końcowym dźwiękiem poprzedniego słowa „pośpiech“, a tego współdźwięczącego ‚ch“ nie byłoby wcale, gdyby użyto słowa „ust“. 2) Działał w nim pociąg ku rytmowi opartemu na jaknajliczniejszych powtórzeniach; gdyby był powiedział „pośpiech ust“, byłoby powtórzeń rytmicznych mniej, niż gdy mówi „pośpiech w ustach“. Te uwagi, ograniczone tylko do dwu słów, ukazałyby większą ważność, gdyby były zastosowane do większego zespołu słownego i do odpowiadających mu widzeń. Ale już one wystarczają do stwierdzenia, że złe nałogi muzyczne psują treść zdań, i że w szczególności ujemne następstwa pociągu ku powtórzeniom rytmicznym dowodzą pośrednio słuszności mojego rytmu.

Zwolenników dotychczasowego rytmu poetyckiego, polegającego na kolejności słów, przystosowanych do mniej więcej stałej kolejności sylab akcentowanych i nieakcentowanych, może razić mój rytm z kilku powodów:

Jedni wystąpią z objekcją, że to, co propaguję, wcale rytmem nie jest, i że prowadzić musi do arytmji, a nawet do anarchji. Tym objekcjom przeciwstawiam twierdzenie, że niema mowy arytmicznej (*Tędy* str. 89—94). Jak tyle zjawisk natury, tak i język, który początkami swemi tkwi w czystej naturze, jest sam w sobie rytmiczny. Już bez sztucznego powtarzania jednakowo rozmieszczanych sylab akcentowanych i nieakcentowanych daje nam mowa wrażenie rytmiczności i ładu. Nawet — kto wie czy piękne rytmy prozy nie doznały zubożenia przez skłonność do ujednostajnień, jaka wytwarzała się pod wpływem ujednostajnianej rytmiki poetyckiej. Przypisałbym jej przynajmniej do pewnego stopnia rugowanie akcentów z trzeciej zgłoski od końca, oraz pewne przestawienia zaimków i przyrostków („skądeś się tu wziął“ zamiast „skąd wziąłeś się tu“), a jedno i drugie pozbawia polską mowę piękna rozmaitości rytmicznej.

Inni zarzucą mojemu rytmowi, że nie wystarcza do zadowolenia słuchu. Na to odpowiem, że zależy to od słuchu. Na dotychczasowem odczuwaniu rytmiczności poetyckiej znać pochodzenie poezji ze strofek pieśni ludowej; bardzo, naprawdę bardzo lubię piosenkę ludową, lecz na wsi; nie sądzę, żeby ten twór muzykalności naiwnej mógł być wzorem poezji XX wieku. Wywodzące się ze śpiewki ludowej, naszej czy jeszcze antycznej, monotonne śpiewkowanie poetyckie, owo ciągłe powtarzanie tych samych stóp metrycznych, nie może podobać się ludziom, których urobiła kultura muzyczna (*Nowe Usta*, str. 41; *Tędy*, str. 86). Gruba pomyłka panuje np. co do Wyspiańskiego, którego uważa się za poetę bardzo muzykalnego. Przeciwny wniosek wyciągnąłem ja — z jego rytmów pieśniarskich, czasem niemal ludowych. Słuszność mojego wniosku potwierdziło opowiadanie Bolesława Raczyńskiego o jakimś wieczorze, w ciągu którego wraz z kilku muzykami grał autorowi *Wesela* jakiś kwartet Bacha: słuchacz nie okazał żadnego zainteresowania i podobno miał minę człowieka zupełnie znudzonego. Że moje przeciwstawianie się jednostajnościom dotychczasowego rytmu jest muzycznie trafne, tego dowodzi recytacja wielkich aktorów, którzy zawsze zacierają granice powtarzających się okresów rytmicznych. Wprawdzie publiczność i ci z krytyków, którzy nie stoją wyżej od niej, oskarżają ich wtedy o zbrodnię, ale jest to nieważne. Uznając jednak rację wielkich recytatorów, musimy odmówić racji poetom. Bo: pocóż pisać rytmami, które w recytacji mają zniknąć? Czyż słuszniejszem nie jest wprowadzić rytmy inne, takie, które recytator, posiadający kulturę słuchu, mógłby przyjąć w całej pełni?

Inni zarzucą mojemu rytmowi, że niema w nim widocznego związku ze wzruszeniem, które ma nim płynąć. Na to odpowiem, że właśnie w dawnej poezji nie był rytm nierozerwalnie złączony ze wzruszeniem. Poeta wybierał jakiś określony rytm stały i wlewał weń słowa; w jednym utworze takie, w innym inne; bez niespokojnej skrupulatności. Wprawdzie usiłowano w pewnych rytmach dopatrywać się ściśle określonych zabarwień wzruszeniowych i mówiono o rytmie żałobnym, radosnym lub marszowym, ale zdaje się, że ulegano tu złudzeniom; te same lub bardzo podobne do siebie rytmy mogą nosić na sobie treść i wzruszenia najbardziej różne. U Przybosia w jego pierwszym tomiku poetyckim znajdujemy dystychy o wierszach heksametrowych, opisujące port, np.:

Na bujającym pokładzie duje marynarz przez tubę—
Biją pieniącą się falę obracające się śruby.—

a w innym utworze tego tomiku czterowierszowe strofy, składające się też z heksametrów, służą do przedstawienia niesamowitej wizji zemsty, np.:

Wtedy z pośrodka hordy, podciętej biczem lęku,
Rozedrze płowy przestwór świst straszny i strzelisty;
Za hańbę pośmiewiska, za naigrawań mękę
Świśnie nań Wielki Pasterz przerażającym świstem.

Nie, wbrew opinji poetów i estetyków, muszę stwierdzić, że rytm miał w dotychczasowej poezji byt samoistny. U mnie traci go.

Wreszcie jeszcze jeden zarzut: przy mojem ujęciu rytmu — słyszę — zatraca się różnica między poezją a prozą. Na to odpowiadam, że dla mnie o różnicy tej decyduje różnica, zachodząca między dwoma gatunkami mowy literackiej; mowa prozy jest nazywaniem rzeczy po imieniu, mowa poezji to nadawanie rzeczom pseudonimów zemocjonowanych i emocjonujących (*Nowe Usta*, str. 25, *Tędy*, str. 89 i str. 373). Jest to znacznie głębsza różnica niż te, które podawano dotąd. Prowadzi też do następstw daleko idących. Dzięki niej może zarówno proza jak i poezja realizować swą najgłębszą istotę literacką i spełniać swe podstawowe zadania życiowe; jedna przynosić będzie nowoczesnemu człowiekowi rzeczywistość maksymalnie prawdziwą, druga marzenia maksymalnie mieniące się.

Zarówno w tem ujęciu różnic między poezją a prozą, jak w ujęciach rytmu oraz dźwięczności, ukazuje się moja dążność do usunięcia z poezji złych wpływów muzyki. Wraz z usuwaniem z niej takichże wpływów plastyki jest to dążność do skierowania poezji ku jej istocie.

TADEUSZ PEIPER

CZY MOŻLIWE JEST ZACHOWANIE CZYSTEJ SZTUKI LUDOWEJ?

Przemysł i sztuka ludowa upada, wypacza się i przechodzi w niepowołane ręce. Takie narzekania słyszy się ciągle w kole ludzi, stykających się z twórczością ludową. Ponieważ mimo ciągle stosowanych interwencyj i istnienia szeregu organizacyj, powołanych do walki z tym stanem rzeczy, nic się nie zmienia, warto się zastanowić nad przyczynami.

Na wstępie trzeba zaznaczyć, że nie można mówić o przemyśle i sztuce ludowej jako o czemś jednogatunkowem; istnieją bowiem trzy główne ich postacie. Ponieważ nieodróżnianie ich musi doprowadzić do nieporozumień, przeto je wyszczególniam.

Pierwszą postacią, której właściwie jedynie należy się tytuł przemysłu i sztuki ludowej, jest sztuka i przemysł, wypływające z kultury ludowej, przez lud wytwarzane i — co trzeba mocno podkreślić — przeznaczone dla ludu jako konsumenta.

Drugi rodzaj — to sztuka i przemysł, mające swe źródła w kulturze ludowej, przez lud wprawdzie wytwarzane, ale przeznaczone już zgóry dla mieszczucha lub człowieka, przynależnego do innej kultury niż ludowa.

Trzecia wreszcie zasadnicza odmiana przemysłu i sztuki ludowej — to wytwory, wywodzące się z kultury ludowej lub z nią spokrewnione, *respective* na niej wzorowane, wytwarzane nie przez lud i nie dla ludu.

Każdy z tych rodzajów ma swoje zasadnicze i odrębne warunki bytowania. Żeby zrozumieć procesy, zachodzące w życiu twórczości ludowej, trzeba odrzucić wszelkie aprioryczne założenia i stanąć na gruncie naturalnych warunków.

Przemysł i sztuka ludowa w pierwszej postaci nie są właściwie znane szerokiemu ogółowi. Wiedzą o nich — i to nie wszystko — tylko specjaliści i naukowcy. Żyją one swem własnem życiem, które jest funkcją tego, co trwa, zanika lub powstaje w kulturze wsi. Normuje je pełnia życia wioski, jej warunki ekonomiczne, oświatowe, społeczne i inne.

Całe obecne zainteresowanie przemysłem i sztuką ludową skupia się przy drugim rodzaju, t. j. przy objektach, wytwarzanych przez lud, ale przeznaczonych dla konsumenta z miasta. Nie są one już funkcją jednej, lecz dwu kultur: wiejskiej i miejskiej. Z początku związek między niemi dochodzi do skutku za pośrednictwem sztuki ludowej, tylko na wąskim odcinku ich zgodności lub minimalnych różnic. W miarę jednak trwania mezaljansu ceniona przez lud kultura miejska zaczyna coraz silniej oddziaływać na ludową i tamtą przeistaczać w swoim duchu, dezorjentując wytwórcę wiejskiego. Trzeba zaznaczyć, że proces ten jest naturalny i dlatego też kierunku oddziaływania nie da się zmienić. Można jedynie zmodyfikować jego natężenie, o ile komuś uda się zająć stanowisko wyłącznego pośrednika między wiejskim artystą a miejskim konsumentem.

O trzecim rodzaju właściwie niema co mówić. Powstał on z mody, snobizmu i chwilowych konjunktur, a ze zmianą ich albo zaginie, albo też rozpłynie się w kulturze miejskiej. Jest on dla naszych rozważań obojętny również dlatego, że zarówno jego producenci, jak i odbiorcy nie troszczą się zupełnie o stosunek do kultury czy-

CZTEREJ POECI

Nocą nacichłą gwiazdami i mrokiem
o powołaniu swem poeci mówili wysokiem.
— Ja szukam sławy, pragnę, by mnie tłum rozumiał, —
mówił jeden, — by w odzew jak morze mi szumiał,
śmiał się i płakał ze mną, szeptał: „O, mistrz jaki!
Słowa z ciemności wyławia jak ptaki!“
Zresztą poezja nie jest rzeczą nazbyt wzniosłą:
zręczność, słów dobór i smak. Sztuka — to rzemiosło.
Kunsztowne wykonanie... — i cena wysoka.
Wartością — kunszt. Nie można przecież żyć w obłokach. —
Drugi odrzecze: — Dla mnie świat cały — poezja.
Mówić, że brak tematu? Ależ to herezja!
Jestem czuły na wszystko i nad wszystkiem płaczę,
wzruszam się. Na brak treści skarżą się bazgracze.
Mogę pisać o wszystkiem pięknie, wzniośle, godnie:
kwiat — nie kwiat, stół czy krzesło, szpilka, guzik, spodnie.
Jestem czuły na każdą falę jak antena;
stąd płynie moja poetycka wena.
I czuję się jak anioł, co po ziemi chodzi.
Mało wprawdzie czytany: potomność nagrodzi. —
— A dla mnie znów natchnienie, czułość — to grunt grząski.
Ja pragnę wszystko zmienić, więc badam słów związki.
Jak powstają, jakiemi prawami się rządzą.
Wszyscy, co prosto piszą, mojem zdaniem błądzą.
Mowa poety jest sprawą zawiłą.
Należy mówić, jak się nigdy, nigdzie nie mówiło.
Szukam kształtów tej mowy, dźwięków, barw i smaków.
Kiedy kształt gotów, w treści nie może być braków.
Treść i kształt — jedno, — tak trzeci powiada.
A czwarty krzyknął nagle: — O, o, gwiazda spada! —

WŁADYSŁAW SEBYŁA

sto ludowej. Tu sytuacja jest jasna. Należałoby tylko wyeliminować termin „ludowy", używany w tej dziedzinie całkiem niewłaściwie.

Zagadnienie czystości stylu i zachowania odrębności charakteru sztuki ludowej można rozpatrywać jedynie na terenie i w granicach dwu pierwszych postaci.

Jeżeli chodzi o przemysł i sztukę ludową, wytwarzaną przez lud dla ludu, to zmiany, w niej zachodzące — jak już wspomniałem — są funkcją tego, co się dzieje w całokształcie życia wsi. Wieś zaś powoli, ale stale zbliża się do miasta. Popychają ją w tym kierunku najintensywniej dwie sprężyny: oświata oraz przemysł fabryczny, szukający sobie na wsi głównego rynku zbytu. Pod ich przemożnym wpływem zmienia się kultura wsi. Maleje i zanika znaczenie dawnego obyczaju. Większość ludności wsi ma oczy zwrócone ku miastu, chłonąc chętnie pierwiastki jego kultury. Znajduje to oczywiście swój odpowiednik w przemyśle i sztuce ludowej. Na zanik twórczości ludowej w jej dawnej postaci wpływa również ogromnie wysoka cena przedmiotów użytkowych lub zdobniczych, wykonanych w przemyśle ludowym, w porównaniu z wyrobami fabrycznemi. Wprawdzie obecnie, w okresie wielkiego braku pieniędzy, lud wraca do zarzuconych nawet strojów i własnych wyrobów, lecz jest to możliwe tylko dlatego, że nie liczy zupełnie kosztów swej pracy i czasu zużytego przy robocie, którego i tak nie ma gdzie sprzedać. Jest to nawrót z konieczności, który zapewne nie utrzyma się przy lepszych warunkach gospodarczych.

Warto zaznaczyć, że lud, wracając obecnie do swej twórczości, stara się, mimo braku pieniędzy, używać w swych wytworach tych środków, których dostarczyła mu kultura miejska, jak np. bawełny jako osnowy, jedwabiu do haftu, anilinowych barwników i t. p. Pytany, dlaczego to robi, odpowiada zazwyczaj: a bo to teraz taka moda. W odpowiedzi tej kryje się wielka przyczyna zmian, zachodzących w twórczości ludowej, o której nie chcą wiedzieć teoretycy, zwolennicy zachowania dawnych form w sztuce ludowej. Wieś ma też swoją modę i dążenie do zmian i rozwoju form życia. Również i sztuka jej wychodzi poza przeżyte już formy i szuka dalszych możliwości rozwojowych. Starać się o zamknięcie jej w ramach tego tylko, co już wytworzyła, to znaczy zahamować jej życie i skazać na śmierć. Żądanie, wysuwane przez teoretyków pod adresem sztuki ludowej: zachowania, ewentualnie renesansu starych form, jest niemożliwe do przeprowadzenia na szerszą skalę. Może tu i ówdzie zbudzenie szacunku dla dawnej twórczości podtrzyma ją na krótkim odcinku czasu, może jakie hasło o sile żywotnej, aktualnej w danej chwili dla wsi, znajdzie chwilowy posłuch dla zachowania rzeczy starych, lecz będą to tylko środki sztuczne, o skutku przemijającym.

Można tu wysunąć zastrzeżenie: tak, oczywiście, rozwój musi istnieć i przeciw niemu nikt nic nie ma, ale niech to będzie rozwój, wynikający wyłącznie z dawnych form kultury miejskiej, a nie naleciałość miejskiej tandety. Jest to wprawdzie bardzo pożyteczne, ale nierealne życzenie, nie liczące się z tem, co niesie życie w swej przemożnej sile. Nie trzeba zapominać, że oddziaływanie kultury miejskiej na wiejską nie jest czemś sztucznie wytworzonem i łatwem do zmiany, lecz prądem naturalnym, a przeciwstawienie się ogólnej tej już dziś fali nie może doprowadzić do zmian. Stąd tyle narzekań ze strony tych, którzy nie chcą tego zrozumieć. Bo wrócić sztukę ludu do dawnego stanu — znaczy wrócić całokształt życia wsi, jej pojęć, nawyków i przyzwyczajeń do okresu z przed kilkudziesięciu lat.

Czy jednakże kultura miejska, działając na ludową, niszczy ją i niweczy? Zdaje się, że ją tylko zmienia. Nie należy zapominać, że wieś, będąc pod wpływem miasta, nie bierze od niego wszystkiego bez różnicy. Ona przebiera, i z tego, co do niej dochodzi, wybiera tylko pewne elementy. Tworzy się w ten sposób nowa kultura ludowa, dość daleka od miejskiej. Tak samo jest ze sztuką ludową: nabiera dużo cech miejskich, ale posiada więcej odrębności. Należy wziąć też pod uwagę, że proces wchłaniania pierwiastków obcych nie jest pierwszy w dziejach sztuki ludowej. Jak dotąd, stale przetrawiała je, przerabiała i przyswajała. Czy teraz stanie się to samo? Prawdopodobnie tak. Gdyby zaś tak się nie stało, gdyby obecnie kultura miejska objęła w pełne posiadanie wieś i jej sztukę, to stałaby się niewątpliwie szkoda dla bogactwa życia narodowego, ale jak temu w praktyce zaradzić? Kwestja czystości, upadku, czy podźwignięcia sztuki ludowej, dawnej, wytwarzanej przez lud i dla ludu, nie może być rozwiązana drogą sztucznej interwencji. O tych sprawach decyduje samo życie.

Inaczej natomiast przedstawiają się warunki i możliwości w przemyśle i sztuce ludowej drugiej kategorji, t. j. wytwarzanej przez lud, ale nie dla ludu. Tu ma wielkie znaczenie obecność pośrednika między wytwórcą a konsumentem. Od tego, kto to pośrednictwo wykonywa i jakie ma cele ostateczne, zależy w dużej mierze jakość, czystość i poziom artystyczny wytworów ludowych, rzucanych na rynek. Bo pośrednik, uzależniając od siebie wytwórcę i dając mu zarobek, może też wywrzeć na nim presję, w kierunku dostosowania się do jego wymagań. W praktyce też tak się dzieje, ale presja ta najczęściej nie idzie po linji zachowania czystości, tylko nagięcia do wymagań konsumenta miejskiego. Stosunek ten mógłby odwrócić pośrednik o nastawieniu raczej idealnem, niż handlowem. Taki jednak dotąd nie istnieje. Rolę tę mogłyby spełniać organizacje społeczne, gdyby nie założyły sobie jako głównego celu uzyskania jak najszerszego rynku zbytu dla materjalnego podtrzymania producenta. Tego rodzaju stanowisko jest już konsensem danym zgóry na systematyczne zanieczyszczanie sztuki ludowej wymaganiami konsumenta miejskiego. Organizacja, która powstałaby dla gromadzenia tylko czystej sztuki ludowej, nie licząc się z tem, czego chce miasto, musiałaby też *a priori* zrezygnować z szerokiego zbytu. Jej odbiorcą mógłby być człowiek zamiłowany w istotnych walorach sztuki ludowej, lub też ten, kto potrafi czyste wytwory ludowe dostosować do swego życia. Jednych i drugich jest jednak bardzo niewielu.

Przemysł i sztuka ludowa, poddane pod opiekę takiej organizacji, mogłyby zachować swoje dawne oblicze, a nawet rozwijać się w ramach swego charakteru. Jednakże tego rodzaju organizacja, gdyby nawet powstała, w dzisiejszych warunkach nie mogłaby długo istnieć. Zostałaby bowiem zdystansowana przez tempo życia. Znikłaby zagłuszona rozrostem instytucyj o założeniach handlowych. Nie mając szerokiego zbytu, straciłaby również szybko wpływ na producenta wiejskiego, który woli pójść tam, gdzie więcej pracy i zarobku.

Niekorzystną sytuację dałoby się zmienić, gdyby można było wydatnie zwiększyć liczbę tych, którzyby chcieli nabywać wyłącznie czystą sztukę ludową, nie wysuwając żadnych żądań pod adresem wytwórcy. Dokonanie tego — to najwłaściwsza droga dla podtrzymania a może i zachowania przemysłu i sztuki ludowej w ich dawnych postaciach, formie i charakterze.

JÓZEF GRABOWSKI

W SPRAWIE MUZEUM POLSKI NIEPODLEGŁEJ W RAPPERSWILU*



Zamek w Rapperswilu, pozostający w dyspozycji rządu polskiego do dnia 30 czerwca r. 1970, stoi prawie pustkami od chwili przeniesienia zbiorów rapperswilskich do Warszawy, t. j. od r. 1927. W okresie ubiegłych 8 lat tylko od czasu do czasu zamek ten był terenem sporadycznych i drobnych imprez wystawowych (kilimy, sztychy). Władze państwowe R. P. miały opracować plan należytego zużytkowania tego zamku, lecz stanęły widać temu na przeszkodzie jakieś zasadnicze względy, skoro dotąd zagadnienie to nie zostało rozstrzygnięte. W rezultacie Państwo Polskie, które w myśl kontraktu obowiązane jest konserwować zamek rapperswilski należycie i opłacać czynsz dzierżawny, oraz utrzymywać stróża, nie wyzyskuje wielkiej wartości propagandowej, jaką mógłby stanowić Rapperswil dla Polski, gdyby tam było zorganizowane odpowiednie muzeum. Rapperswil bowiem, ze względu na swe piękne położenie nad jeziorem, oraz ze względu na zainteresowanie, jakie budzi śród cudzoziemców dzięki wskazówkom, podanym we wszystkich przewodnikach po Szwajcarji (wspominających o Polskiem Muzeum Narodowem), jest miejscem wycieczek licznych turystów, rekrutujących się w lwiej części z najwyższych sfer społecznych Europy Zachodniej, Środkowej i Północnej.

Przedstawiciele Polskiego Związku Wydawców Dzienników i Czasopism podczas konferencyj prasowych w Madrycie (w listopadzie 1933) i w Paryżu (w październiku 1934) zapytywani byli przez przedstawiciela Szwajcarskiego Związku Wydawców Dzienników o przyczyny, które powodują ten ujemny dla polskiej propagandy stan rzeczy; przytem poinformowani zostali przez niego, iż rząd polski odmówił użyczenia sal wystawowych zamku rapperswilskiego Muzeum Narodowemu Szwajcarskiemu w Zürichu, który o to zabiegał.

Na skutek sprawozdania delegacji Polskiego Związku Wydawców Dzienników i Czasopism z tych rozmów, władze Związku Wydawców rozważały sprawę zorganizowania akcji społecznej, mającej na celu urządzenie w zamku rapperswilskim wielkiej wystawy propagandowej poświęconej Polsce. W wyniku szczegółowej dyskusji i analizy władze Związku Wydawców doszły do przekonania, iż biorąc pod uwagę gotowość całej prasy do przeprowadzenia wielkiej kampanji prasowej na rzecz należytego propagandowego zużytkowania zamku rapperswilskiego, realizacja tego dzieła jest możliwa, o ile zapewniona będzie współpraca ogólnokrajowych organizacyj społecznych, zainteresowanych w prowadzeniu odpowiedniej propagandy zagranicznej.

Z uwagi na długoletnią tradycję muzeum rapperswilskiego oraz z uwagi na położenie Rapperswilu na jednym z najbardziej uczęszczanych szlaków turystycznych Europy, najbardziej celowem wydaje się urządzenie w komnatach muzealnych w Rapperswilu stałego propagandowego muzeum, poświęconego Polsce Współczesnej.

Jeśli się weźmie pod uwagę możliwość skupienia około dzieła zorganizowania w zamku rapperswilskim Muzeum Polski Współczesnej wszystkich najpoważniejszych organizacyj społecznych i gospodarczych Polski, plan wystawy winien zdaniem władz Związku Wydawców obejmować następujące działy:

1) Pierwszy, najogólniejszy dział wystawy poświęcony być winien historji politycznej Polski oraz współczesnemu Państwu Polskiemu. Tablice porównawcze, mapy, ryciny, sztychy, monety, odbitki fotograficzne z archiwów państwowych i inne eksponaty winny nawiązywać do najważniejszych wypadków z historji Polski.

W części, poświęconej Polsce współczesnej, winny być przedstawione w sposób możliwie poglądowy i plastyczny prace rządu i społeczeństwa i ich wyniki we wszystkich dziedzinach naszego życia państwowego.

Zorganizowanie tego działu wystawy winno być dokonane przez władze państwowe przy uwzględnieniu dotychczasowych prac dla Wystawy Poznańskiej oraz wystawy Polska i Polacy w Świecie; do współpracy winny być przytem pociągnięte instytuty historyczne, archiwa państwowe, muzea państwowe i miejskie oraz Bibljoteka Narodowa.

2) Drugi dział wystawy winien być poświęcony krajoznawstwu, przedstawionemu z punktu widzenia potrzeb turystyki. W myśl planów prof. Antoniewicza „w treści muzealnej tego działu winny znaleźć swój wyraz wszelkie składowe aktualnego oblicza Państwa Polskiego, jak cechy krajobrazu, gleb, ludności, wsi i miast, ośrodków komunikacji, stref klimatycznych, stosunków zdrowotnych i uzdrowiskowych, centrów życia oświatowego, naukowego i artystycznego, różnic narodowościowych, językowych i wyznaniowych, zróżniczkowanego życia społecznego". Ideą przewodnią tego działu winno być zachęcenie zwiedzających do odwiedzenia naszego kraju. Zgodnie z tym planem winny być zgromadzone fotografje miast, zabytków, miejsc wycieczkowych, uzdrowisk, eksponaty z dziedziny folkloru, dane dotyczące środków komunikacyjnych (koleje, linje żeglugi, automobilizm, lotnictwo, kartografja).

Ten dział wystawy winien być organizowany przy współudziale Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, Związku Miast, Związku Powiatów, Związku Uzdrowisk, Wydziału Turystycznego Ministerstwa Komunikacji, towarzystw turystycznych (Touring-Club, Polskie Towarzystwo Tatrzańskie, Polskie Towarzystwo Narciarskie), P. L. L. „Lot", Aeroklubu i Automobilklubu, przedsiębiorstw Żeglugowych, biur podróży, Organizacji Przemysłu Hotelowego, Związku Związków Sportowych.

3) Dział trzeci dotyczyć winien polskiego przemysłu i rolnictwa, przyczem pokaz winien być skonstruowany pod kątem widzenia rozszerzenia naszego eksportu. Dlatego też przedewszystkiem powinny zostać w nim uwzględnione te gałęzie przemysłu i rolnictwa, które posiadają największe możliwości eksportowe. Eksponaty tego działu winny mieć za zadanie zwrócenie uwagi zwiedzających na możliwości nawiązania stosunków z rynkiem polskim.

Do współpracy nad tworzeniem tego działu winny być powołane przedewszystkiem organizacje przemysłów, pracujących na eksport, z Lewjatanem oraz Związkiem Organizacyj Rolniczych na czele, Monopole Państwowe oraz instytucje, zajmujące się specjalnie eksportem.

4) Dział czwarty poświęcony być winien sztuce polskiej, ze specjalnem uwzględnieniem sztuki stosowanej. Nie wydaje się możliwem, przynajmniej narazie, zorganizowanie w Rapperswilu stałej wystawy rzeźby i malarstwa; możliwe jednak byłoby przewożenie w całości do Rapperswilu lub w części celniejszych wystaw, urządzanych w kraju. W ten sposób projektowane muzeum miałoby ważny ośrodek zainteresowania — stale zmieniające się wystawy malarstwa i rzeźby. Podkreślić należy, iż mogłoby to dać również korzyści materjalne artystom polskim, z uwagi na możliwość zbytu wśród turystów w Szwajcarji. Dział, o którym mowa, winien uwzględnić również architekturę (miniatury, kartony, fotografje), ewentualnie dział dekoracyjny (teatr i t. p.).

W dziale sztuki stosowanej winny być zademonstrowane urządzenia wnętrz (meble, tkaniny, kilimy, makaty, ceramika i w jak najszerszym zakresie sztuka ludowa).

Przy organizacji tego działu wystawy, prócz muzeów państwowych i miejskich, winny współpracować: Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych, I. P. S., T-wo Zachęty, organizacje artystów, Towarzystwo Popierania Sztuki Ludowej, Szkoły Przemysłu Artystycznego oraz specjalne instytucje, zajmujące się sztuką stosowaną („Ład" i in.).

5) Dział piąty dotyczyć winien współczesnej kultury i nauki polskiej. Winien on obrazować rozwój i stan obecny polskiej prasy oraz książki, uwzględnić winien rozwój i stan obecny uniwersytetów polskich, bibljotek, instytutów i organizacyj naukowych. Specjalne stoiska winny być poświęcone wielkim pozycjom naszej literatury, ze szczególnem uwzględnieniem dzieł tłumaczonych na języki obce.

W organizacji tego działu współpracować winny Polskie Akademje: Umiejętności i Literatury, organizacje literackie, organizacje wydawców książek, Kasa Mianowskiego, Towarzystwa naukowe, Polski Związek Wydawców Dzienników i Czasopism.

6) Dział szósty poświęcony być winien Polonii zagranicznej. Organizacja jego nastręczy najmniej trudności, z uwagi na istnienie eksponatów z wystawy Polska i Polacy w Świecie, zorganizowanej przez Światowy Związek Polaków z Zagranicy, który zapewne zechce zająć się urządzeniem tego działu wystawy rapperswilskiej.

7) Ostatnim, siódmym działem wystawy winien być dział sprzedaży, któryby obejmował: książki autorów polskich w językach obcych i zagranicznych o Polsce, fotografje i pocztówki, ilustrujące ciekawsze motywy wystawy, reprodukcje cenniejszych dzieł i t. p. Dział sprzedaży obejmować winien również dzieła sztuki stosowanej, które, jak wykazały doświadczenia, posiadają duże możliwości zbytu zagranicą. Przy organizacji tego działu współdziałać winny organizacje księgarskie i T-wo „Ruch" oraz instytucje, zajmujące się sztuką stosowaną.

W obecnych warunkach budżetowych Państwa nie jest rzeczą możliwą obciążać je wydatkami na realizację tego rodzaju wystawy, jak wyżej przedstawiona. Muzeum Polski Niepodległej w Rapperswilu może być powołane do życia jedynie zbiorowym wysiłkiem zainteresowanych organizacyj społecznych i instytucyj, przy życzliwem poparciu rządu oraz pomocy całego społeczeństwa, które, wezwane do współpracy drogą wielkiej akcji prasowej, niewątpliwie pomocy nie odmówi.

Realne korzyści, jakie Muzeum Rapperswilskie przynieść może pewnym dziedzinom życia gospodarczego w Polsce, zapewne skłonią odpowiednie organizacje do partycypowania w odpowiedniej części w kosztach wystawy.

STANISŁAW KAUZIK

* Zob. A. Lewak, *Rapperswil* (*Pion*, nr. 6 z r. b.).

SZTUKA I ANTENA

ANTENA NAD SZKOŁĄ

Ludzie szkoły, umiejący jednak stanąć również poza szkołą i spojrzeć na nią krytycznie, nieraz dziwić się muszą, jak powoli przenika do niej współczesność. Jest to bardziej zrozumiałe, kiedy chodzi o nowe i najnowsze ideje naukowe, jeszcze niecałkiem ugruntowane, jak np. ostatnie teorje z dziedziny fizyki, czyniące z niej naukę pełną wątpliwości quasi-filozoficznych. Mniej jest to zrozumiałe, kiedy chodzi o zdobycze techniczne, które mogłyby ożywić i ułatwić pracę nauczania i pracę uczenia się. Tak naprzykład kino — w pojęciu szkoły — jest ciągle jeszcze raczej zakazaną rozrywką (której używanie przez młodzież bywa ograniczone szeregiem zakazów), niż pomocą w nauce. Tak również radjo jest czemś stojącem poza nawiasem prawdziwej, poważnej pracy szkolnej, a w najlepszym razie — zaledwie rekreacją i zabawą, luźnie doczepioną do szkoły. Potrzeby użycia tego narzędzia w *normalnej* nauce szkolnej nie czuje się dziś jeszcze wyraźnie. Jest w tem oczywiście wina ludzi szkoły, zbyt często wpadających w utarty szablon pracy; jest jednak i wina po stronie tych pracowników kina, radja i innych dziedzin, teatru, literatury, plastyki, którzy mają oczy zwrócone wyłącznie na publiczność starszą. Zaniedbują oni wychowania sobie zwolenników, miłośników i znawców, rzucając młodej publiczności resztki ze swego stołu, ckliwie i partacko zmajstrowane miernoty, *ad usum delphini*. Młodzież jednak (młodzież dzisiejsza zwłaszcza) nie da się zbyć byle czem i odsunie się od pokarmu źle przygotowanego i niestrawnego.

Myśląc poważnie o zastosowaniu radja w szkole, trzeba przedewszystkiem wyraźnie powiedzieć, jakie cele stawia się sobie przy tem. Trzeba podkreślić, że korzyść jest obustronna: dla radja, które w ten sposób wychowa sobie publiczność, i dla szkoły, która ożywi i ułatwi pracę nauczycielstwu i młodzieży, oraz dostarczy jej rozrywki.

Następnie zdecydować trzeba sprawy: *organizacji* radjofonji szkolnej, ułożenia najwłaściwszego *programu* i zaopatrzenia szkół w *sprzęt* radjowy.

Ze względu na znaczną jeszcze, jak na stosunki szkolne, cenę odbiorników z głośnikami, łatwiejszą stosunkowo sprawą jest zaopatrzenie w nie szkół średnich, niż powszechnych. Gdyby władze szkolne zaaprobowały radjo jako normalną pomoc szkolną (a są poważne argumenty, które za tem przemawiają), to sprawa zaopatrzenia w sprzęt dałaby się rozwiązać stosunkowo łatwo. Wystarczyłoby uwzględnić ten wydatek w preliminarzu budżetowym tak zwanej „taksy administracyjnej", pokrywającej potrzeby szkoły. Ponieważ budżety gimnazjalne obracają się przeciętnie w granicach pięciu do dziesięciu tysięcy złotych rocznie, wydatek stu czy dwustu złotych nie będzie wielkim uszczerbkiem dla innych potrzeb. Gdyby zaś nie dało się zmieścić tego wydatku w granicach normalnego budżetu „taksy administracyjnej" — możnaby przerzucić go na barki komitetów rodzicielskich. Dochody tych ostatnich należałoby unormować, ustalając składkę roczną minimalną, ale wpłacaną jednorazowo. To pozwala komitetowi rodzicielskiemu prowadzić racjonalną, planową gospodarkę, a zarazem uwalnia rodziców od zmory ciągłych a nieprzewidzianych składek. System ten stosuję już w drugim zakładzie naukowym, ku zadowoleniu rodziców młodzieży.

Intensywna i systematyczna współpraca Polskiego Radja ze szkołami średniemi byłaby zarazem terenem doświadczalnym, z którego wnioski mogłyby posłużyć do zorganizowania radjofonji na gruncie szkolnictwa powszechnego. Współpraca taka musi być bowiem potraktowana masowo, aby zdołała się spopularyzować i aby można było z niej wyciągnąć odpowiednie i ugruntowane wskazania dla dalszej pracy.

Właściwe ułożenie programu jest bodaj najważniejszem i... najtrudniejszem zagadnieniem radjofonji szkolnej. Dotychczas w wyborze materjału do programów szkolnych ograniczano się przeważnie do pogadanek popularnych i muzyki. (Pogadanki te nie zawsze zresztą umiały zafrapować młodzież, a muzyka aplikowana była bez uwzględnienia poziomu słuchaczy i ich wyrobienia, a także bez konsekwentnego planu).

Nie pomyślano jednak dotychczas o niektórych, stokroć ważniejszych dla szkoły, tematach i działach, które byłyby ogromną pomocą dla nauczyciela w jego pracy, a dzięki temu zmusiłyby go do potraktowania radja w szkole poważniej i przyuczyłyby go do systematycznego posiłkowania się niem jako pomocą szkolną.

W pierwszym rzędzie wspomnieć tu należy o nauczaniu języka obcego. Nauczyciel, mieszkający na prowincji, oddawna nie wyjeżdżający zagranicę, traci często kontakt z żywą mową narodu, którego języka uczy. Wskutek tego ulega mimowoli znamiennemu a często niedostrzeganemu zjawisku stosowania akcentu polskiego w języku obcym, a nawet popełniania typowych błędów polskich w składni, stylu i sposobie myślenia. A jeśli nawet w błędy te nie popada — to sami uczniowie, słysząc przez cały czas nauki stale jednego tylko człowieka, mówiącego w danym języku, naśladują jego indywidualną technikę mówienia, identyfikując ją z ogólnemi cechami języka i nie przygotowując się dostatecznie do rozumienia każdego Francuza, Niemca czy Anglika.

Systematyczne prowadzenie krótkich pogadanek w języku obcym przez cudzoziemca lub człowieka doskonale władającego tym językiem — byłoby pożyteczne nietylko dla młodzieży, ale i dla samego nauczyciela, któryby konfrontował swoją wymowę z wymową możliwie najbardziej poprawną i typową. Korzyść ta byłaby pozatem ubarwiona samem stosowaniem techniki radjowej, ciągle jeszcze czyniącej wrażenie cudowności i nasuwającej myśli o potędze ducha ludzkiego.

Taki kurs musiałby stosować się do istniejącego programu poszczególnych klas z jednej strony, z drugiej zaś wymagałby odpowiedniej współpracy nauczyciela, któryby musiał przygotować młodzież do danej pogadanki, a następnie utrwalić w jej umysłach poznane wyrazy i zwroty.

Zastosowanie tablic, obrazów, modeli i okazów, do których odnosiłyby się owe pogadanki (trwające przypuszczalnie około kwadransa), jeszcze bardziej ożywiłoby lekcje i zbliżyłoby dalekiego prelegenta do zgromadzonej młodzieży. Dostosowanie rozkładu lekcyj w szkołach do godzin, w których kurs taki byłby prowadzony — nie przedstawiałoby większych trudności. Wymiar tygodniowy lekcyj języka obcego, prowadzonego w ten sposób, możnaby określić na kwadrans dla każdej klasy gimnazjum, a więc w sumie godzinę — półtorej. Możnaby przytem skomasować te kwadranse, robiąc między niemi tylko taką przerwę, jaka byłaby konieczna dla wyprowadzenia jednej, a wprowadzenia drugiej klasy do sali, w której byłby zainstalowany odbiornik.

Drugim przedmiotem, w którym radjo mogłoby oddać w szkole poważne usługi — to nauczanie literatury i języka ojczystego. Już bowiem od dłuższego czasu toczy się (nietylko na terenie czysto szkolnym) dyskusja na temat małej wartości (a może szkodliwości?) opracowywania arcydzieł literackich drogą analizy i „uzasadniania" wartości estetycznej i wzruszeniowej dzieł. Dowieść tego rozumowo niepodobna, jak to łatwo zrozumieć. Ba! — można osiągnąć skutek wprost przeciwny zamierzeniu i dokładnie obrzydzić „rozebrany" metodycznie utwór. Pozostaje — jako jedyny bodaj



W gimnazjum im. Mikołaja Reya w Warszawie

W RADJO AMERYKAŃSKIEM*

Transmisje radjowe rozpoczęły okres odrodzenia muzyki amerykańskiej i mogłyby być dla nas przykładem postępowania wobec muzyki rodzimej. Kompozycje dawno zapomniane, pogrzebane, wyszłe z obiegu, zostały przywołane z powrotem do życia, powitane z uznaniem przez muzykalną, nową generację. Pojawiły się dawne pieśni z plantacyj niewolniczych, dawne operetkowe sukcesy Wiktora Herberta i romantyczna muzyka Mac Dowella. Wróciły opery kompozytorów amerykańskich, spoczywające dotychczas w zapomnieniu. Ciągłe zapotrzebowanie muzyki dla rozmaitych celów programowych zmuszało firmę radjową do czerpania pełną garścią z wszelkich bibljotek muzycznych. Wykluczenie wszelkich transmisyj gramofonowych miało zdrowy wpływ na rozwój działalności radja, gdyż zmuszało do nieustannej pomysłowości w doborze i w sposobie przedstawienia interesującego programu. Używano też muzyki jako podłoża ilustracyjnego, w rodzaju muzyki Honeggera do filmu *Nędznicy*, szczególnie w krótkich sztukach kryminalnych, albo jako podłoża nastrojowego do deklamacji.

Szybkie tempo rozwoju sprawiło w krótkim czasie przyłączenie się całego szeregu firm (wydawniczych, gramofonowych), agencji koncertowej, związku kompozytorskiego, teatralnego i kinematograficznego w luźnym lub ścisłym związku do naszej firmy. Zajęliśmy w 1928 nowy budynek na 5-tej Avenue, gdzie na różnych piętrach mieściły się studja i sale koncertowe dla audycyj. Kontrakty z wielkiemi firmami handlowemi na dawanie określonych programów muzycznych, często w ich własnym zarządzie, ze specjalnie angażowanemi, własnemi zespołami, dały pewne odciążenie programowe, zapewniając też wysoki poziom produkcyj, wskutek użycia pierwszorzędnych orkiestr i sprowadzania słynnych solistów. Całość transmitowana była jednak zawsze pod nadzorem i wszelka reklama ograniczała się do paru słów anonsujących, ponieważ publiczność amerykańska jest wybredniejsza i niecierpliwsza od europejskiej i nie lubi zwlekania, niepunktualności, ceregieli, nie mających z zasadniczym programem nic wspólnego. Programy dzieliły się na handlowe, zakupione i „podtrzymujące" *(sustaining)*. N B C posiadało własną bibljotekę muzyczną, stale zaangażowanych solistów i orkiestrę. Chór mieszany składał się z szeregu solistów, którzy poza swojemi solowemi audycjami brali udział zbiorowo w przedstawieniach operowych, operetkowych, lub też w koncertach chóralnych. Podobnie członkowie orkiestry występowali też w zespołach kameralnych. Zespoły N B C mogły być też użyte w programach zakupionych, o ile klientela powierzała swoje programy naszej firmie. Zdarzało się, że programy „podtrzymujące", które zwróciły uwagę publiczności, były później zakupywane przez firmy handlowe. Nie trzeba jednak wnioskować, że radjo było terenem dla dowolnej reklamy. Natomiast było to uważane za pewnego rodzaju prestige i dystyngowany gest dobrej woli wobec społeczeństwa; opłacanie najlepszych programów, dostosowanych do poziomu klasy, która stanowiła klientelę danej firmy. Naprzykład firma samochodowa wydawała z pół miljona dolarów rocznie na koncerty orkiestralne, a fabryka gumy do żucia posiadała orkiestrę jazzową, zaś wytwórnia kawy była reprezentowana przez mały zespół kameralny, wykonywający nastrojową wschodnią i egzotyczną muzykę.

Genjusz organizacyjny Ameryki nie dotyczy wyłącznie rutyny i spraw materjalnych, jest w nim zmysł wyczucia pierwiastka twórczego. W odnoszeniu się do muzyki współczesnej, Amerykanie nie stawiają granic dyktowanych uporem lub zaciętością. Wystarcza im upewnienie się, że dany kierunek muzyczny znajduje poparcie i uznanie pewnej liczby osób w społeczeństwie, a stosownie do siły tego poparcia i uznania chętnie przyczyniają się do rozwoju danego kompozytora. Pozatem ilość muzyki, wykonywanej w radjach, jest tak ogromna, że przyczyniła się do objektywnego i pełnego zaciekawienia odnoszenia się ogółu do każdego nowego objawu muzyki współczesnej.

Będąc w radjo amerykańskiem około lat pięciu, nigdy z własnej inicjatywy nie proponowałem wykonywania swojej muzyki, a jednak muzycy N B C sami odkryli moje wydrukowane kompozycje i systematycznie, przy każdej prezentacji muzyki współczesnej, umieszczali moje utwory w programach. Nie było to wcale protekcją w stosunku do mojej osoby, bo podobnie czyniono w naszej rywalizacyjnej firmie Columbia Broadcasting System, której dyrygenci grali parokrotnie moje utwory orkiestralne, ich biuletyny prasowe drukowały moją biografję, a speakerzy wygłaszali ilustracyjne objaśnienia muzyki kompozytora, który należał do innej firmy radjowej.

Wprawdzie wykonywał już moją *Chimerę* Walter Damrosch na swoich symfonicznych wieczorach, słynnych na całe Stany Zjednoczone; miewał przytem interesującą prelekcję, objaśniając każdy utwór szczegółowo; — potem grał ją, z własnej inicjatywy, pełen temperamentu Cesare Sodero, nasz kapelmistrz włoskiej opery. Ale nigdy tego sam nie proponowałem, uważając, że jako współpracownik firmy nie mam prawa narzucania jej swego stylu muzycznego. Zgadzając się na propozycję, przygotowałem programy własnych utworów, zapraszając do wykonania polską śpiewaczkę operową, Marję Bogucką z opery w Pradze, bawiącą w New Yorku, i młodego wirtuoza, Emanuela Zetlina, skrzypka. Wielkość sali, w której odbywają się audycje radjowe, pozwala na wprowadzenie publiczności w ilościach 100 lub 200 osób. Audycja staje się wtedy raczej koncertem i nastrój ogólny na tem zyskuje. Toteż swoje koncerty kompozytorskie w National Broadcasting Company wspominam z prawdziwą przyjemnością, ze względu na doskonałą organizację produkcji, sposób anonsowania speakera, który wygłasza tylko to, czego kompozytor sobie życzy, a nie to, co narzucają biurokratyczne formułki, od których „nie wolno mu odstąpić", — głównie zaś ze względu na precyzyjność orkiestry, która uważa na najmniejszy szczegół i ruch dyrygenta (w pauzach zaś nie rozchodzi się po kątach, zapominając zjawić się w potrzebnym momencie, nie bagatelizuje wskazówek kompozytora co do ilości użytych instrumentów perkusyjnych i t. d.) — a wreszcie, ze względu na zaproszoną, miłą, przyjazną, znajomą publiczność, która z entuzjazmem i zajęciem bierze żywy udział w takim koncercie, odnosząc się z sympatją do występu jej znajomego i przyjaciela.

Rozwój amerykańskiego radja czynił postępy, mimo załamania się kryzysowego w całym kraju. National Broadcasting Company miało się wkrótce przenieść do nowo wybudowanego Radio City, ze wspaniałemi salami, teatrami i wszelkiemi ulepszeniami, kiedy myśl powrotu do kraju poczęła we mnie coraz bardziej nurtować. Mimo protestów ludzi, z którymi się zżyłem, wręczyłem swoją rezygnację.

TADEUSZ JARECKI

* Por. *Pion* nr. 19.

środek obcowania z dziełem sztuki, jakiem jest utwór literacki — przeżycie go i przejęcie się niem. Jest to zaś możliwe jedynie w tym wypadku, kiedy nauczyciel-polonista posiada technikę i zdolności aktorskie, co — jak wiadomo — nietylko nie jest regułą, ale raczej wyjątkiem. I tu właśnie powinno wkroczyć radjo, niosąc swoją pomoc w postaci nadawania dobrych recytacyj i inscenizacyj utworów, opracowywanych w szkole. Byłoby to zarazem korzystne dla młodzieży pod względem artystyczno-technicznym, uczyłoby ją bowiem sztuki żywego słowa, która jest tak bardzo zaniedbana w dzisiejszej intelektualistycznej szkole.

(Żałosne namiastki tej pomocy stosuje się dziś w szkole w postaci produkowania nielicznych, a często i zużytych płyt patefonowych, z doskonale zresztą nagranemi recytacjami T. Bocheńskiego i in. Słaba słyszalność patefonu, szmery igły, znaczny koszt patefonu i płyt, zużycie płyt i t. p. przeszkody zmniejszają jeszcze wartość tej metody. Podobnie nieodpowiednią pomocą szkolną są płyty *Linguaphonu*).

Z następnych działów, które należałoby w radjofonji szkolnej uwzględnić, wymienić można jeszcze: odczyty popularne, związane z programem lub ożywiające go, oraz muzykę. Obydwa te działy należałoby jednak ująć w sposób żywy, barwny i frapujący, a także planowy i konsekwentny.

Odczyty nie powinny być teoretyczne i abstrakcyjne, lecz możliwie najbardziej oparte na kontakcie z życiem, na autopsji i dokumentarnym stosunku do rzeczywistości (np. pogadanki z życia zwierząt, reportaże z warsztatów pracy, ciekawe biografje ujęte anegdotycznie i t. p.). Jako tematy dla tych odczytów uwzględnićby należało: przyrodę, geografję, historję (również historję sztuki) i technikę (prace ręczne).

Koniecznym prawie warunkiem powodzenia tych odczytów byłoby poparcie ich obrazem plastycznym, a więc ilustracjami, które byłyby umieszczane w czasopiśmie radjowem i które młodzież miałaby przed oczami w czasie odczytu. Byłby to zarazem element, łączący prelegenta ze słuchaczami, gdyż zdawałby on sobie sprawę z tego, co w danym wypadku robią i na co patrzą słuchacze, nie miałby więc wrażenia przemawiania do pustki, co każdego prelegenta mikrofonowego w mniejszym lub większym stopniu prześladuje i co sprawia, że ton jego staje się bezosobowy i bezbarwny.

Pozostają wreszcie zagadnienia organizacyjne. Przedewszystkiem podkreślić należy, że radjofonja szkolna nie wejdzie na drogę intensywnej, poważnej i szeroko zakrojonej pracy, dopóki nie zostanie powierzona odpowiedniej instytucji lub jednostce, któraby była łącznikiem pomiędzy Ministerstwem Oświecenia a Polskiem Radjo. Nie tworząc zbyt wielkiego i nieruchliwego ciała, możnaby jednak powołać komitet szerszy, któryby ustalił ogólne wytyczne programowe, oraz komitet ściślejszy, niejako „redakcyjny", któryby realizował poszczególne odczyty czy audycje, pozyskiwał prelegentów i t. p. Tylko przez obarczenie kogoś obdarzonego zaufaniem władz szkolnych odpowiedzialnością za całość akcji, a zarazem danie mu w ręce pewnej egzekutywy — można sprawę nietylko ruszyć z miejsca, ale utrzymać na poziomie i stworzyć akcję, mogącą być przykładem i wzorem dla zagranicy. W układaniu programu można i trzeba uwzględniać ściśle poziom słuchaczy, który w wieku szkolnym jest z jednej strony łatwiejszy do ustalenia (zależnie od klasy i wieku), z drugiej zaś bardziej zróżniczkowany niż u dorosłych, u których dyferencja roku czy dwóch lat wieku nie oznacza tak wielkiej różnicy w poziomie, jak u młodzieży.

Poza programem — opracowania domaga się strona *metodyczna radjofonji*, co stanowi jednak osobne, wielkie zagadnienie, które trudno wyczerpać na tem miejscu. Nadmienić tylko należy, że w ułożeniu rocznego planu słuchowisk szkolnych — liczyć się trzeba będzie z programem obowiązującym, zainteresowaniami młodzieży oraz warunkami okresowemi (np. rocznice, pory roku, aktualne zdarzenia). W układaniu planu tygodniowego i dziennego uwzględniać należy znużenie młodzieży i tryb życia szkoły. (Najwłaściwszą porą nadawania słuchowisk szkolnych byłaby lekcja piąta, a więc godzina dwunasta. Czas trwania zaś tej audycji — około 45 minut, codziennie).

Pozatem możnaby nadawać słuchowiska mniej związane z właściwą nauką szkolną, a więc oparte na zainteresowaniach *specjalnych* młodzieży, a więc na pracy jej w kółkach naukowych (jak krajoznawcze), modelarsko-lotniczych, sportowych, harcerskich, społecznych i t. d. Słuchowiska te powinnyby się odbywać mniej więcej od godz. 16-ej do 17-ej, a byłyby słuchane przez członków poszczególnych organizacyj, co napewno ożywiłoby cherlaczą nieraz żywotność tych organizacyj i wdrożyłoby młodzież do wartościowej pracy badawczej.

W celu zainteresowania i poinformowania młodzieży o treści słuchowisk popołudniowych pożyteczne byłoby dodawanie do pism radjowych (które wówczas abonować musiałyby wszystkie szkoły), specjalnych ulotek, zawierających terminy odpowiednich audycyj. Ulotki te byłyby rozdawane i wywieszane na tablicy ogłoszeń szkolnych, w czytelniach oraz innych organizacyjnych lokalach uczniowskich.

Wreszcie zaznaczyć należy, że zbiorowe słuchanie audycyj werbalnych jest nieco kłopotliwe, wskutek ruchliwości młodzieży i powodowanego przez nią szmeru. To też zarówno w czasie audycyj „szkolnych", jak i „organizacyjnych"-popołudniowych winien obowiązywać w „sali radjowej" specjalny regulamin, przestrzegany przez młodzież, pod nadzorem bądź nauczycieli, bądź dyżurnych, wyznaczonych przez samą młodzież. Słuchanie audycyj masowo, w ilości przewyższającej 30 — 40 uczniów, nie powinno być wogóle stosowane. Również zbyt wielkie sale nie nadają się do tego.

Cała akcja zorganizowania radjofonji szkolnej może wywrzeć niezmierny wpływ na tempo i nastrój pracy w szkole, zwłaszcza szkole na prowincji, odciętej w znacznej mierze od bibljotek, teatrów, muzeów i kontaktu z ludźmi. A skoro się dziś tak wiele myśli i mówi o aktualizacji nauki szkolnej pod względem treści, należałoby konkretnie pomyśleć również o aktualizacji pod względem formy i techniki. Należy poruszyć z miejsca konserwatyzm obu stron: szkoły w stosunku do zdobyczy kulturalnych, używanych przez ogół społeczeństwa, i owego społeczeństwa, zwłaszcza w osobie specjalistów poszczególnych dziedzin pracy — w stosunku do szkoły, którą mało kto dziś się interesuje, poza atakowanymi wygodnie i hurtownie „belframi".

JERZY OSTROWSKI

„ROZRÓŻNIAĆ, NIE ROZRYWAĆ"

Gdy z pośród żywych odejdzie człowiek, którego wielkość odczuwaliśmy wszyscy, nie zawsze jednak uświadamiając sobie, na czem ta wielkość polegała, rodzi się wówczas potrzeba naprawienia własnego naszego zaniedbania i wynagrodzenia krzywdy nie tyle zmarłemu — jego wielkość nie poniosła uszczerbku wskutek naszej niewiedzy — ile sobie samym, z własnej naszej winy uboższym o duchowe i intelektualne współżycie z wielką osobistością. Tak właśnie jest z niedawno zmarłym Janem Michałem Rozwadowskim. Jego wielkość duchowa i moralna, narówni z jego znaczeniem jako uczonego, była powszechnie odczuwana jako sprawa bezsporna; ale dziś zaczynamy poszukiwać syntezy tego człowieka; dorobek jego myśli wydaje nam się kapitałem, od którego powinniśmy pobrać hojne procenty; prawie jak niecierpliwi krewni czekamy na otwarcie testamentu. Ulegamy jednak pewnym złudzeniom: dzieło Rozwadowskiego-językoznawcy było i jest dostępne nie dla wszystkich; Rozwadowski-myśliciel i filozof, namiętny poszukiwacz prawdy człowieka, zanurzonego w chaosie życia, jest dostępny poprzez swoje dzieło lingwistyczne, czyli znowu dostępny nie dla wszystkich. Niecierpliwość jest zatem daremna; nie obejdziemy się bez wykonawców testamentu. Rozwadowski dla szerokiego ogółu, może nawet tylko dla elity szerokiego ogółu, musi być dopiero przygotowany i musi jej być przedstawiony. Stanie się to niewątpliwie wcześniej czy później za pośrednictwem kogoś z grona ludzi, żywiących głęboki kult dla osoby zmarłego uczonego i myśliciela.

Nasuwają się te uwagi po przeczytaniu ostatniej pracy Rozwadowskiego p. t. *Język a literatura*, ogłoszonej w stanie, niestety, niedokończonym w *Przeglądzie Współczesnym* (kwiecień). Podtytuł jej brzmi: „Wartość nauki o języku dla ogólnego wykształcenia i wyrobienia człowieka", co oznacza, że autor zgóry zamierzył przekroczyć teren ściśle językoznawczy, aby wyjść na szerszą płaszczyznę spraw humanistycznych, a raczej, jak wynika z tekstu — tak zwanych humaniorów. Świat współczesnej rzeczywistości przedstawia się Rozwadowskiemu w postaci rozdwojonej na dwa światy: przyrodniczy i humanistyczny, wbrew zasadzie: „rozróżniać, nie rozrywać". Rozdwojenie to pogłębia się, a z niem pogłębia się rozszczepienie życia, co jest stanem nienormalnym i co powinno ulec poprawie. „Bo skoro człowiek należy i do „przyrody" i do „ducha", to i jego nauka, nie zacierając różnic między przyrodą a kulturą, musi dążyć do jednolitego ujęcia obu tych dziedzin". Mimo całej przewagi, jaką posiadają nauki przyrodnicze nad humanistycznemi jako bardziej „naukowe", możnaby właściwie powiedzieć o jednych i o drugich: *ambo meliores;* teoretyczna fizyka zamieniła dziś cały świat zmysłowy na jeden wielki układ drobnych ustrojów i znowu stoi na początku swojej drogi: poszukując „niepojęcie skomplikowanej i niewyczerpalnej Jedności"; nauki humanistyczne nie mogą dotychczas wyjść na nieomylne szlaki „naukowości", powstają nowe nauki, jak socjologja, etnologja, nauka o kulturze i „nasuwają coraz wyraźniej koncepcję wielkiej nauki o kulturze albo o człowieku, która, stając niejako współrzędnie naprzeciw i obok nauk fizycznych, wejdzie z niemi w naturalny kontakt i korzystając z ich ścisłych metod, zadziwiającej analizy, myślenia ilościowego i uogólnień, da im znowu pogłębienie „duchowe" ".

Tu dochodzi Rozwadowski do najważniejszego punktu swoich rozważań. Humanista, dążący do jedności z naukami przyrodniczemi, rozgląda się za narzędziem, któreby posłużyło do zjednoczenia dwóch rozdzielonych światów. Znajduje je w postaci języka, jako jedynego przedmiotu humanistycznego, „który całkiem oczywiście stoi na równi z przedmiotami przyrodniczemi pod względem określoności swojego zakresu i swoich faktów, pod względem ich ścisłości, wyrazistości, pewności i zwartości". Język jest idealną całością i jednością, „wyraża całą wyraźną ludzką świadomość w elementarnej, objektywnej i formalnej postaci". Poza językiem nie widzi Rozwadowski dziedziny humanistycznej, którąby w mniejszym lub większym stopniu nie sprzyjała hodowli złudy i werbalizmu, a doskonalej od nauki języka uczyła ścisłości myślenia. „W gruncie rzeczy historja jak i poezja jest wielką baśnią gatunku". Aby historja mogła spełniać doniosłą rolę w życiu współczesnem i nie służyła tylko do podniecania manji wielkości człowieka, narodu, rasy i ludzkości, musiałaby być traktowana jak w książkach Loona lub Wellsa i mieć na celu pogodzenie świata kultury ze światem przyrody.

Przeminęło wiele kultur, zostawiając nam jakieś resztki i fragmenty, nawet kultura grecko-rzymska przedstawia się nam fragmentarycznie. Języków zniknęło także wiele, ale te, które żyją, trwają nieprzerwanie; „język polski... trwa nieprzerwanym ciągiem od owych czasów, kiedy istniały dopiero jego pierwociny... i zawiera... minione pokłady i warstwy aż do prapierwotnych, tak jak skorupa ziemska kryje w sobie pokłady swoich dziejów". Powstanie w XIX wieku wielkiego historyczno-porównawczego językoznawstwa indoeuropejskiego pociągnęło za sobą inne lingwistyki i powoli „tworzy się olbrzymia nauka o języku wogóle".

Jest jasne, do czego zmierza Rozwadowski. Jaknajdalej jesteśmy od bałwochwalstwa dla pewnej dyscypliny naukowej, jaknajbliżej przysuwamy się do punktu, z którego widać horyzont całości życia ludzkiego. Cokolwiek wyda nam się spornem w wykładzie Rozwadowskiego — a niejeden z przedstawicieli nauk humanistycznych będzie miał okazję do sporu i dyskusji — niepodobna zaprzeczyć, że mamy tu do czynienia z myślą o napięciu uniwersalistycznem, nasyconą tęsknotą za jednością świata, ożywioną poszukiwaniem harmonji. Ruchliwość tej myśli nie szuka ułatwień, to znaczy — nie kieruje się bynajmniej w metafizyczne zaświaty, co tak często umożliwia ucieczkę w imię spraw „ducha" z padołu płaczu doczesnego ciała. Musimy podziwiać skromność i prawie pokorę jednego z najświetniejszych humanistów polskich i europejskich, który poto odsłania przed nami bezradność nauk humanistycznych, aby nam otworzyć perspektywy nieograniczonej ewolucji, narzucającej się człowiekowi współczesnemu pod warunkiem, że nareszcie uzna on świat za jedność i całość, a z prawdy tej wyprowadzi należyte i właściwe konsekwencje. „Bo nasza mądrość, nasza ludzka prawda realizuje się nieustannie jako wynik (funkcja) biegunowego (bipolarnego) stosunku (relacji): jednostka ludzka — wszechświat, ja — nie-ja". Język jest sumą wszystkiego, co było mu dane kiedyś i co w nim narasta codziennie w tajemniczej jedności z przeszłością. Nauka o języku służy nam do wzbogacenia wiedzy czyli do poznania procesów minionych. Ale najważniejsze jest „wyrobienie człowieka" i przygotowanie go do wędrówki, jaką podejmuje ludzkość, by rozróżniając nie dzielić, lecz jednoczyć.

STANISŁAW ROGOŻ

P O W I E Ś Ć

POLA GOJAWICZYŃSKA: *Dziewczęta z Nowolipek*. Tom I—Pieśń. Tom II—Młodość. Warszawa 1935. Tow. Wyd. „Rój".

Kiedy warszawski czytelnik weźmie do ręki nową książkę autorki *Ziemi Elżbiety*, dozna podobnej niespodzianki, co ów polski turysta z anegdoty, który po długiej rozmowie, prowadzonej w obcym języku, dowiedział się nagle, że jego interlokutor jest tejże co on narodowości. I *Dzień powszedni* i *Ziemia Elżbiety* pasowały Gojawiczyńską na autorkę regjonalną, jeśli nie urodzoną, to mocno „wmieszkaną" w ziemię śląską, gdy tymczasem powieść obecnie wydana wywodzi się wprost z życia Warszawy i to tej Warszawy, która znana jest tylko rdzennemu, przedwojennemu warszawianinowi. Jest to powieść najściślej „dzielnicowa"—akcja jej koncentruje się w obrębie kilku ulic dzielnicy północnej miasta: Karmelickiej, Leszna, Żelaznej, Nowolipek; krąży wśród rzeczywistych domów, sklepów czy kościołów. Wiadomo przecież każdemu czytelnikowi, mieszkańcowi tamtych okolic, że ów ksiądz Z Noskiem—to popularny proboszcz z kościoła na Lesznie, że cukiernia Sommera, obok której przebiegają dziewczęta z Nowolipek—to nie żadna wymyślona firma, ale prawdziwa, do dziś istniejąca i przez to nadająca książce miłe piętno rzeczywistości. Ta dzielnica zakurzona, niezamożna, dzielnica rzemieślnicza, małomieszczańska, żyjąca swem własnem życiem w oderwaniu od centrum miasta, jest zarysowana z realizmem delikatnym, niekiedy przypominającym *Lalkę* Prusa.

Dlatego też w powieści tej tkwi element historycznej już dzisiaj rodzajowości. Zawiera ona, jako tło akcji, szereg obrazków, ukazujących, jak żyła, pracowała i bawiła się Warszawa z przed lat trzydziestu. Do Frascati, gdzie dziś bezlitośnie powycinano stare drzewa i pobudowano kamienice czynszowe, chodziło się z koszykiem po owoce, w letnie poranki niedzielne młodzież z Woli czy Nowolipia z harmonją i mandolinami, w towarzystwie odświętnie ubranych dziewcząt wyprawiała się na Saską Kępę, dziś pokrajaną już ulicami o wyszukanych nazwach. Jeszcze wrzaskliwa fala spacerowiczów z dzielnicy północnej nie zalewała Nowego Światu, a pończochy jedwabne narażały młodą dziewczynę na bezustanne zaczepki uliczne.

Na tle tej dawnej, do przeszłości należącej Warszawy rozsnuła autorka opowieść o życiu całej galerji dziewcząt, połączonych przyjaźnią z czasów szkolnych, a potem rozdzielanych przez prawdziwe, dorosłe życie. Chodzą razem do szkoły, pisują wypracowania, wybiegają myślą w przyszłość, potem uczą się na tajnych kompletach u różnych pań doktorowych lub inżynierowych, próbują samodzielnej pracy jako kantorowe w pralni, panienki w magazynie mód, zarządczynie domowe—i wszystkie właściwie, tak czy inaczej, są poniewierane przez los.

W życiu każdej katastrofę lub głębokie wstrząsy powoduje miłość. Nieświadome, spragnione szczęścia, bezradne wobec głosu własnej krwi, zgnębione szarzyzną bezradosnego losu, nie mają żadnej obrony przeciw życiu, nie mają z czem wyjść mu naprzeciw, zdobyć je sobie i zorganizować. Wybiegły już ze sfery umysłowej swych rodziców—stolarzy, sklepikarzy, tapicerów,—ale nie dotarły do trudnego, dalekiego świata państwa z Hożej, Wilczej czy Marszałkowskiej. Zostały w próżni, gdzieś w połowie drogi, dziwnie bezbronne, bezradne i nieodporne.

Jedna jedyna z nich—Kwiryna, o instynktach sklepikarskich i rentjerskich—ma zmysł rzeczywistości przyziemnej ale praktycznej, i ona jedna opiera się zwycięsko zalewowi życia. Inne—Frania z talentem literackim i wrażliwością artystki, Bronka, spragniona miłości i szczęścia, obie Kaczyńskie—cierpią i marnują się boleśnie i niepotrzebnie. Żadna z nich nie dostaje się w krąg jakiejś idei, mimo, że przecież istnieje wtedy podziemna Warszawa, konspiracja narodowa i społeczna; u żadnej z nich „w młodych oczach" nie odbija się blask wzruszeń bezosobistych, tak jak to było u bohatera powieści Choynowskiego.

Czy robić z tego zarzut autorce? Myślę, że nie. Przecież poza kołem „towarzyszek", członkiń konspiracji istniała większość takich właśnie dziewcząt z Nowolipek, które żyły w kręgu swych małych radości, osobistych smutków i troski o życie. Niema żadnej racji żądać od autorki jakichś typów „bojowniczych" i „reprezentujących epokę". Jej bohaterki przeżywają wojnę od strony drożyzny i szmuglu żywności, w okresie okupacyjnym, wstrząsy wielkiego świata nie dochodzą do ich świadomości, wypełnionej niepokojem o własne trudne życie. Z tem się trzeba pogodzić i bezsensowne byłoby kwestjonowanie praw autorskich w tym względzie. Może raczej jako objaw interesujący podkreślićby należało w powieści brak łatwej ironji w stosunku do życia drobnomieszczańskiego, życzliwy i przyjazny stosunek do tego świata, tak gorliwie dziś karykaturowanego. „Mieszczanie" Gojawiczyńskiej nie są wcale gorsi ani śmieszniejsi od innych ludzi—i oni mają swoje marzenie o pięknie, ucieleśnione w odwiedzinach Zachęty, chórach pana Konopaska lub orkiestrach amatorskich, a etyka ich nie jest ani głębsza ani płytsza od innych. Kto wie, czy w powieści Gojawiczyńskiej niema więcej realizmu psychologicznego w odniesieniu do tych drobnych rzemieślników i ich żon niż w wielu reklamowanych głośno powieściach dokumentarnych i reportażowych.

Zarzut dotyczyć może innej kwestji—raczej strony kompozycyjnej powieści. Przy powołaniu do życia całej galerji postaci dziewczęcych, pierwszo- i dalszoplanowych, niezmiernie trudne było przeprowadzenie kolei ich życia w sposób wyrazisty, indywidualny, a jednocześnie powiązany z innemi. Tego autorce nie udało się w pełni osiągnąć. Równoległość wątków w opowiadaniach o tylu bohaterkach rozbija więź powieściową na samodzielne fragmenty nowelistyczne ze szkodą dla całości. Poza tą uwagą inne zastrzeżenia (melodramatyczność pewnych efektów) mogą ustąpić wobec niewątpliwej subtelności w profilowaniu

psychologicznem bohaterek, a wreszcie wobec poezji, wykwitającej nawet ze smutnej i pospolitej młodości, jaka była ich udziałem.

ZOFJA MIANOWSKA

*

EMIL TENENBAUM: *Tła*. Lwów. Księgarnia Nowości.

Nie trudno — zauważa przy sposobności autor — opisać dzieje kilku osób, uwydatniając zresztą wyraziście pewne dramatyczne momenty w przeżyciach jednej, albo najwyżej dwóch osób... Trudno natomiast i warto pokusić się o przedstawienie w powieści olbrzymiego tła, na którem rozgrywa się drobne zdarzenie... Owo tło polegać będzie tutaj na charakteryzowaniu prowincji małopolskiej w latach przedwojennych i wojennych, przyczem Tenenbaum stara się oddać stosunki społeczne, atmosferę i środowisko, skupiając głównie uwagę na miejscowem żydostwie. Za teren dla powieściowych zdjęć obrał sobie autor dawne pogranicze austrjacko-rosyjskie, burzliwe zaś czasy i dokonywające się wielkie przemiany polityczne i ekonomiczne pozwoliły mu podkreślić niezmiernie tragiczny los żydowskiej mniejszości narodowej.

Mimo jednak zastrzeżeń autora, *Tła* nie są pozbawione pierwszoplanowych osób i stanowią właściwie historję kupca zbaraskiego Tortena. Przyznając autorowi umiejętność obrazowania terenu i zbiorowiska, wypada zaznaczyć, że kreacje psychologiczne wypadły w książce znacznie słabiej. Dzieje przyjaźni Tortena z wachmistrzem rosyjskim Markowem, późniejszym oprawcą i mordercą przyjaciela, odstręczają dowolnością i jakimś mocno nieprzekonywającym podkładem rasowo-psychologicznym. Nie staramy się na tem miejscu dociekać wyrażonego w powieści stosunku, gdyż musielibyśmy brać go poważnie, do czego powieść nie zobowiązuje.

Pozostają tła i one to właśnie, wypełniając książkę, wypaczyły ją i pozbawiły dynamiki zorganizowanych przebiegów treściowych. P. Tenenbaum istotnie nagromadził obfity materjał, ale nie uniknął powtórzeń, rozwlekłości i chaosu. To też poza ogólnym, posępnym kolorytem, z jakim *Tła* odtwarzają położenie żydostwa, trudnoby było wykryć w tej prozie inną więź wewnętrzną, pozwalającą podejrzewać autora o zasadniczą koncepcję życia. Brak przyczynowego pogłębienia oraz niewyraźne konsekwencje poznawcze książki nasuwają zarzut nieprzemyślenia do końca podjętych przez autora spraw.

Osobliwość książki stanowi interpunkcja, zwłaszcza parokrotnie przewyższająca potrzeby składni ilość przecinków.

STELLA OLGIERD: *Znaki*. Powieść. Warszawa 1935, Dom Książki Polskiej.

Napisanie normalnej powieści o zmysłowym świecie jest rzeczą — jak wiadomo — nienajłatwiejszą. O ileż trudniej uporać się pisarzowi z rzeczywistością nadzmysłową, gdzie ani obserwacji niepodobna natężyć, ani się doświadczeniem powodować, gdzie często zawodzi nawet wyobraźnia. Te wszystkie okoliczności łagodzące należy wziąć pod uwagę, kiedy czytamy książkę p. Stelli Olgierd. Autorka bowiem, przejąwszy się gorąco t. zw. reinkarnacją i anamnezą, spróbowała dać swoim przeświadczeniom i zainteresowaniom wyraz w powieści. Książka wypadła bardzo słabo. ale niefortunnym próbom autorki, mającym rozwiązać właściwe tematowi trudności formalne, warto poświęcić kilka słów.

Najważniejszy tutaj szkopuł stanowi to, co moglibyśmy nazwać synchronizacją żywotów. Bohater, przypuśćmy, w pierwszem wcieleniu jest rycerzem średniowiecznym, w drugiem zaś współczesnym lekarzem prowincjonalnym. Jak pokazać powieściowo tego człowieka w obu nic ze sobą wspólnego nie mających fazach istnienia? Trzeba przecież zmienić nietylko garderobę i nazwisko. ale i tło i teren działania, w pewnej mierze i wnętrze psychiczne. Można wprawdzie napisać powieść w dwu częściach czy tomach, według wzoru „wczoraj i dziś". Wtedy nastręczy się problem związania osób i zdarzeń, takiego ich wzajemnego uzależnienia, któreby z dwu powieści zrobiło jedną złożoną. Jest to znowu synchronizacja. Jak jej podołać? Czy lekarzowi ma się rycerz śnić po nocach? Czy ludzie z pierwszego tomu mają się modnie poprzebierać, unowocześnić tryb życia i kontynuować stare interesy w nowym tomie, niczego się nie domyślając? Reinkarnacja jest bardzo ładną teorją, jednak dla powieściopisarza bezwątpienia zbyt kłopotliwą.

P. Stella Olgierd poradziła sobie następująco. Kazała bohaterce zapłacić dwadzieścia pięć złotych fakirowi, który miał owalne lustro. W owem lustrze bohaterka zobaczyła historję poprzedniego wcielenia. Pozbawić ją następnie pamięci widzianych obrazów i wydzielać tę pamięć w subtelnych dozach jasnowidzeń, było dla autorki już drobnostką. Czytelnik natomiast zachował swą t. zw. w estetyce „lepszą wiedzę". Wiedza ta nie była jednak na tyle lepsza, aby pozwoliła mu zrozumieć, poco pielgrzym średniowieczny został inżynierem, poczciwa garbuska z epoki Wazów żoną współczesnego warjata, zamorzona zaś głodem w lochu Otylja — absolwentką wydziału filozoficznego U. W.

Znaki, jako próba przebicia się poprzez „znane" ku „nieznanemu", zawiodły. Co gorsza, wysoko uduchowiony sposób interpretowania wydarzeń, właściwy p. Olgierd, nieraz obudzi w czytelniku przekorny sprzeciw. Kiedy np. jedna z bohaterek nieomylnie przepowiada mający upaść deszcz, autorka tłumaczy ten dar głębokiem życiem się z przyrodą i dawnem wcieleniem, czytelnik zaś sceptyk myśli sobie o reumatyzmie. Kto ma rację — czytelnik czy autorka?

A. JUNOSZA OLSZAKOWSKI: *Prawo do życia*. Powieść współczesna. Warszawa 1935. Dom Książki Polskiej,

Autor chciał przedstawić tragiczną dolę ludzi z wyższem wykształceniem, którzy naskutek kryzysu bądź zarobkują licho w sposób niewiele mający wspólnego z ich specjalnością, bądź też umierają z głodu. Temat, bardzo aktualny i nastręczający okazję do spostrzeżeń, pozwala oczekiwać zajmujących wykrojów z potocznego życia.

I gdyby p. Olszakowski nie umiał sobie radzić z nawałem materjału, poplątał kompozycję, chybił w opisach, — owe literackie błędy mogłaby powetować ostrość widzenia i siła bezpośrednich wobec życia reakcyj. Tymczasem wbrew wstępnym dyspozycjom, wbrew istotnemu założeniu, powieść okazuje się romansem, starym, poczciwym i bardzo szablonowym.

Trzech inteligentów: adwokat, inżynier i doktór filozofji, wszyscy bezrobotni, wydzierżawiają ogród owocowy. Sypiają w drewnianych budach, odpędzają złodziejów, wywożą owoc na targi. Właściwym bohaterem jest prawnik, który mimo starannego zachowywania powierzchowności dzierżawcy, rozkochuje w sobie córkę właściciela majątku i zdradza jej swą prawdziwą pozycję społeczną. P. Olszakowski z lubością smakuje tani i wielokrotnie nadużyty efekt przebrania i, nie dbając o społeczny, problematowy charakter książki, rozwija nieważną historję miłosną.

Poszczególne sceny i typy książki nie posiadają przez to minimalnej choćby wyrażalności, nie zrastają się niczem z kompleksem spraw, które miałyby odtwarzać. Autor utrzymuje łączność z tematem zapomocą publicystycznych dotknięć i zaczepień, ale go nie eksploatuje. Wystarczyłoby więc kilku drobnych zmian, aby rzecz sprowadzić do właściwych rozmiarów przygody na wakacjach. dziewięćdziesiąt zaś procent fabuły dałoby się spożytkować w każdej innej, najzupełniej obojętnej społecznie powieści.

Sam groźny problem bezrobocia wśród inteligencji służy p. Olszakowskiemu tylko za punkt wyjścia dla długiego ciągu dykteryjek, będących sobie celem i sporządzonych według bardzo starych gustów literackich. Może zapowiedziany przez autora tom następny p. t. *Prawo do szczęścia* ujawni poważniejszy wysiłek nad komplikacją i stosownością obróbki beletrystycznej tematu

ZBIGNIEW KUCHARSKI

T E A T R

TEATR NARODOWY: *Poskromienie złośnicy*, komedja w 12-tu obrazach W. SHAKESPEARE'A, przekład J. Paszkowskiego w opracowaniu M. Rusinka, inscenizacja i reżyserja K. Borowskiego, dekoracje i kostjumy Z. Węgierkowej.

Na zawadzie dobremu wystawieniu sztuki „klasyka", cóż dopiero „klasyka" o tak renomowanym genjuszu jak Szekspir, stoi głównie trwożliwość naszego szacunku. Bo „klasyk" to jest taki pan, co to nadyma się w posągu na cokole. Sława, prężąc w upojeniu obfity biust, trzyma mu nad głową wieniec laurowy. Na postumencie zawoalowana dama wspiera się o wazę w bezsile rozpaczy: że umarł, niestety, przed trzema wiekami. Po rogach marmurowi przedstawiciele społeczeństwa piastują nabożnie jego książkę i lirę: że przecież żyje w sercu i w pamięci.—Opinja publiczna stawia chętnie, bodaj w wyobraźni, swoim uznanym wielkościom takie pomniki. I chodzi koło nich na palcach, powstrzymując oddech w piersi. Pst, genjusz! Myśl, że taki pomnikowy jegomość o nasrożonej minie i wielkim geście mógłby był kiedyś śmiać się jak inni, niekoniecznie zaraz z „ludzkiego głupstwa", ale poprostu dla wyrażenia radości z życia czy z talentu, wydaje się niemal świętokradztwem. Śmiać się? On—Arystofanes, Szekspir, Molière? Cóż znowu! Z wyżyn swego genjuszu ledwie uśmiechał się, zamłodu z sarkazmem, na starość pobłażliwie, z błahości spraw ludzkich.

Inscenizacja *Poskromienia złośnicy* poddała się atmosferze takiego szacunku i pokazała Szekspira uśmiechającego się wstrzemięźliwie i dystyngowanie. Może być, że bardziej z tem do twarzy powadze genjusza i dostojeństwu reprezentacyjnego teatru. Ale niewiele przy takiem potraktowaniu zostaje z bujności, fantazji, żywiołowego komizmu tej wspaniałej farsy. Jej mocny śmiech może brzmieć czysto i donośnie tylko wśród ludzi choć trochę „zaprószonych" wesołością. Gdy trafi na miny galowe i wstydliwe, urwie w połowie, zastygając z przechyloną wtył głową i otwartemi ustami. Nie sposób zachęcić go inaczej, niż poddając się hałaśliwemu rozbawieniu z przebieranek zakochanych, z łamańców służących, z zadyszanego pędu wydarzeń, jakże często ścigających się na rękach. To dopiero wprowadza w ten świat komicznej stylizacji, w którym „ujarzmianie" dziewczyny oczyszcza się z okrucieństwa i brutalności, tak bardzo raniących serca sentymentalistów. Inscenizacja złą przysługę oddaje farsie, jeśli nie wprawia jej w ruch tak zawrotny i nie pozwala na takie machanie kozłów, któreby wytrącały z rąk ludzi czułych tę ich zwykłą miarkę oceny sztuki wedle zasad etyki czy podobieństwa do rzeczywistości. Kiedy bowiem każe jej stąpać krokiem godnym i ociężałym, ludzie czuli podchodzą do niej swobodnie i przykładają swoją miarkę: zgadza się jak uciął, są to brutalne kpiny z prześladowanej kobiety, wstyd mi za pana, panie Szekspir! I trudno nie przyznać im odrobiny słuszności, gdy zamiast logicznej w swej beztrosce o prawdę życia farsy, jest dramat historyczny, kroczący poważnie i tylko czasami ni stąd ni zowąd pozwalający sobie na błazeńskie skoki. A tak właśnie wygląda *Poskromienie złośnicy* w tem ujęciu scenicznem.

Przysięgli wrogowie „wszechwładzy" reżysera zwykli z reguły wybuchać oburzeniem przy każdej takiej, dość częstej, okazji jak wystawienie klasyka. Wołają natychmiast, bardzo zaperzeni, żeby im tylko inscenizator nie ośmielił się wyłamywać genjusza w stylizowane gesty—genjusz poradzi sobie na scenie sam, doskonale obejdzie się bez natrętnej pomocy, więc ręce przy sobie, wara! Tym razem nie mieli powodu do gniewów—reżyser, złożywszy ze czcią ręce, przystanął na boku. Ale nie mieli też powodu do zachwytu—genjusz kiepsko sobie radził. Nie jego w tem wina. Przy inscenizacyjnej nieświadomości czy pietyzmie zaczyna działać natychmiast automatyzm banału. Na sztukę, niebronioną przez jasną koncepcję wystawienia, spadają ciężkie i wyślizgane szablony dzisiejszego teatru: realizm i psychologizowanie, historyczna ozdobność i tradycyjna powaga. Wszystko to w Teatrze Narodowym poskromiło „złośnicę" skuteczniej niż Petruchio.

Dekoracje i kostjumy na to ujarzmienie farsowej swawoli wpłynęły bodaj najwięcej. Ponieważ gdzie jak gdzie ale w teatrze habit czyni mnicha, więc one wskazują tu na stopień naszego zaufania do prawdy pokazywanych ludzi. Otóż te wysilały się o to zaufanie stanowczo nadmiernie. Dekoracje, dość zresztą pomysłowe w użyciu parawanów, chciały wywołać niewiedzieć poco sugestje Włoch. Tych z teatralnej konwencji. Po murach pięły się papierowe kwiatki, z dziedzińca sterczały chude i lśniące drzewka. Wśród tego „bogactwa" południowej przyrody ginęły kostjumy, nie odcinając się od tła i niezharmonizowane dla całego zespołu. Co zresztą nie stanowiło ich wady największej. Największą była ich teatralna wspaniałość, brokatowy przepych, który zelżał tylko w podartem ubraniu Petruchia—tak zresztą, że kostjum upodobnił go żywo do Rinaldo Rinaldiniego, „sławnego bandita, weneckiego" po zwycięskiej utarczce w pojedynkę z oddziałem żandarmerji. Naszywane w wypłowiałe łaty ubiory służących budziły zdumienie wśród tej okazałości—niebardzo rozumiało się, co to właściwie robią te błazny w dostojnem gronie historycznych postaci.

Rzeczywiście, niewiele było do błaznowania. Aktorzy role „cieniowali" psychologicznie z dużem przejęciem a małem powodzeniem, czego możnaby uniknąć, wyjaśniając, że Szekspir nie w całem swem dziele jest jednakowo „najdoskonalszym znawcą duszy ludzkiej". Z galerji dosyć szarych postaci wyodrębniał się krwisty, pełen fantazji i humoru Petruchio Leszczyńskiego, miła Bianka Świerczewskiej, wystraszony niepotrzebnie Grumio Kurnakowicza i Biondello Karpińskiego. Ale „prawdopodobna"—poza tradycyjnem ujęciem ról służących—nie chciała być tylko Modzelewska w roli Katarzyny; przeprowadziła piękną i ciekawą stylizację postaci.

BOHDAN KORZENIEWSKI

*

A. GÓRSKIEGO *O ZMARTWYCHWSTANIE* W TEATRZE MIEJSKIM W WILNIE

Przed dwudziestu niespełna laty Wilhelm Feldman w swojej *Współczesnej literaturze* dopominał się o wystawienie w którymś z teatrów tego dramatu, wówczas świeżo ogłoszonego fragmentami pod tytułem *Chłop*. Spełnienia tego obowiązku wobec autora *Monsalwatu* podjął się w Wilnie dyr. Mieczysław Szpakiewicz, który swego czasu w warszawskiej „Placówce Żywego Słowa" (obecne *Ateneum*) pokazał publiczności *Śluby* Górskiego. Realizacja wileńska była równocześnie aktem hołdu wobec zasług, jakie położył w literaturze polskiej w ciągu czterdziestu przeszło lat swej pracy Artur Górski.

O Zmartwychwstanie—to dramat religijny w najpełniejszem tego słowa znaczeniu. Bohaterem jest tu młody ksiądz, syn chłopski, pragnący siłą swej płomiennej wiary odrodzić sumienie środowiska, gromady, której z urzędu swego kapłańskiego jest przewodnikiem. To wymaga walki z tą gromadą, napozór religijną, ale tą religijnością, co ogranicza się do formalistycznego związku z kościołem, nie sięgając w głąb serc. A więc zaczyna ksiądz od przeciwstawienia symbolowi takiej bezdusznej, zmechanizowanej wiary—symbolu żywego.

Jest we wsi stary kościół, wokół którego skupia się to pseudoreligijne życie gromadzkie, ksiądz pragnie go zburzyć, zastąpić innym—i już buduje właśnie opodal rękami tej garstki, co przejęła się jego entuzjazmem, nową świątynkę. Naraża go to na konflikt z władzami kościelnemi. Hierarchja jest czujna: w ten sposób przecież powstaje sekciarstwo, od tego się zaczyna.

Najmocniejsze uderzenie w zatwardziałe dusze przygotowuje jednak młody zapaleniec na święto Zmartwychwstania Pańskiego. Gdy kazania i nauki nie mają wpływu na podniesienie moralne owczarni, postanawia ksiądz użyć swej władzy jako szafarz łaski boskiej i sakramentów świętych. Nie daje więc rozgrzeszenia, a gdy lud przychodzi na rezurekcję—ksiądz zagradza wejście do kościoła ze słowami: „Kogo szukacie? Chrystus nie zmartwychwstał, wasze serca są jego kamieniem grobowym, póki serc nie odmienicie—nie zmartwychwstanie!" I zamiast radosnego Alleluja, zamiast bicia dzwonów wielkanocnych, słucha tłum piorunującego kazania, wzywającego pomsty boskiej na nieczułych grzeszników. Lecz wtedy właśnie płomień obejmuje niedokończoną jeszcze budowę nowego kościoła, podpaloną ręką szaleńca. Ksiądz, ratując podpalacza, traci w ogniu wzrok. Lud widzi w tem karę boską na zuchwałego pasterza, ale oślepły pasterz, po chwilowym wstrząsie, odczuje właściwy sens tego zdarzenia. Zrozumie, że nie dorósł jeszcze do misji, którą mógł wykonać tylko święty. Utracił wzrok fizyczny, lecz zaostrzył mu się przez to wzrok wewnętrzny. W odosobnieniu, otoczony gromadką najbardziej mu oddanych serc, zacznie teraz pracę nad sobą, aby wrócić kiedyś do tego ludu—domyślamy się—wrócić świętym.

Dramat Górskiego — pisany z wyjątkiem jednego aktu—wierszem, posiada sceny o silnem napięciu, zwłaszcza w partjach końcowych, które zrobiły na widowni głębokie wrażenie. Trudną rolę naczelną, na której opiera się całe rusztowanie ideowe dzieła, wykonał w sposób zasługujący na najwyższe uznanie młody artysta, zeszłoroczny absolwent Instytutu Teatralnego, p. Stefan Śródka. Zagrał rolę księdza z prawdziwym ogniem, a bez patosu i deklamacji, dając dowód, że w repertuarze monumentalnym można rokować mu najlepszą przyszłość. Reżyserowała całość p. Irena Szymańska-Byrska, kierowniczka studjum dramatycznego w Wilnie, a oprawę sceniczną dał Tymon Niesiołowski. Szkoda tylko, że dzisiejsza publiczność—i to nietylko wileńska—zasadniczo nastawiona jest nieufnie wobec dzieł, w których nie fabuła (intryga), lecz wysoki lot myśli jest sprawą istotną.

Ani *Marchołt* Kasprowicza, ani *Kleopatra* Norwida, ani *Zmartwychwstanie* Górskiego — nie znajdują dzisiaj u naszej publiczności zrozumienia. Upór teatrów, które jednak, znając te nastroje, co pewien czas zapalają się do realizacji tego typu dzieł, godny jest najwyższego podziwu. Są to przedstawienia dla ograniczonej ilości widzów, dla jednostek. Na pociechę to przecież zostaje, że cała kultura posuwa się naprzód dzięki jednostkom i przez jednostki. Chodzi tylko o to, aby ich było jaknajwięcej.

—SKI

P L A S T Y K A

„Ł A D"

Na terenie Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, powstała myśl, rzucona przez profesorów tejże uczelni (Jastrzębowskiego, Warchałowskiego, Czajkowskiego, Tichego i Stryjeńskiego), stworzenia w stolicy placówki, któraby ideje wytworzenia własnego przemysłu artystycznego, głoszone jeszcze w Krakowie przed wojną („Warsztaty krakowskie"), na nowo wprowadziła w czyn.

W roku tedy 1926, jeszcze w obrębie szkoły, ale już z organizacją opartą o statut, tworzy się stowarzyszenie *Ład*, złożone z profesorów i absolwentów szkoły. Pierwsi z nich dali swe kierownictwo ideowe, cenną i doświadczoną radę, a nawet swe współpracownictwo, drudzy swój młody zapał i rozwijające się talenty.

Otwarcie warsztatów kilimowych i tkackich poza obrębem Akademji było pierwszym aktem, doprowadzającym do stopniowego usamodzielniania się nowego stowarzyszenia artystycznego, następnie szczęśliwie uzyskane subwencje rządowe pozwoliły na uruchomienie pracowni meblarskich i prowadzenie działu ceramiki.

Poparcia finansowe skończyły się jednak w roku 1931; dzisiaj *Ład* jest placówką samowystarczalną, opierającą się zwycięsko kryzysowi, stwierdzającą tem samem rację swego istnienia.

Dwa działy najważniejsze, meblarstwo i tkactwo, zamykają dziś w sobie dążenia artystyczne i ideowe *Ładu*.

W niczem może tak wyraźnie nie ukazuje się gust naszej epoki, jak właśnie w meblach, i to w zmienionym do gruntu stosunku projektodawcy do wykonywanego przedmiotu, do zamawiającego i robotnika.

Meble dzisiejsze są przedewszystkiem silnie indywidualizowane, dostosowane do potrzeb człowieka, któremu mają służyć. Architekt wnętrz, projektujący meble, mające realizować w sobie postulaty użytkowości, wygody i estetyki, nie posługuje się jakiemiś stałemi gotowemi szablonami czy wzorami, ale, poznawszy upodobania i potrzeby przyszłego właściciela, stara się je do nich dostosować.

Praca architekta wnętrz nie kończy się na podaniu projektu, istnieje tu konieczność związku z rzemiosłem, opanowanie go wszechstronne i doskonałe, żywa i stała współpraca artysty i rzemieślnika.

Różnica między meblami fabrycznemi a *Ładowcemi* polega na tem, że artysta nietylko daje projekt zrozumiały dla stolarza, opracowany technicznie do najdrobniejszej grubości deski, wygięcia czy odchylenia nóżki, dostosowany do możliwości, jakie daje przeznaczony na to materjał, ale jeszcze na tem, że sam czuwa nad wykonaniem, lub kontrolę zdaje na równie uzdolnionego kolegę, zarządzającego danym działem, przeprowadza też często korektę na modelu nawet, zwłaszcza gdy o meble najtrudniejsze chodzi: o krzesło czy fotel.

Z racji, że silny nacisk położony jest na jakość technicznego wykonania mebla, nie każdy ze stolarzy, nawet zawodowo wykształcony, nadaje się do tej pracy; artyści więc muszą sobie rzemieślników wychować, nałożyć na nich pewną ideową odpowiedzialność, aby uzyskać dodatnie rezultaty w tej zespołowej twórczości.

Śledząc rozwój form mebli *Ładowych*, daje się zauważyć, że uległy one pewnej ewolucji.

Na początku, jako wyraz ostrej reakcji przeciw bogactwu i zbyteczności dekoracji, propagowano prostotę i użytkowość, poszukiwano pewnego prymitywizmu, co przy posługiwaniu się surowcami polskiemi (brzoza, jesion, sosna) stwarzało, pozorną, nie popartą świadomem dążeniem ani ideowem założeniem, sugestję ludowości. Obawa przed pójściem za modą, przed ulegnięciem ponętnym nieraz jej pokusom, obawa przed zatracaniem siebie, zasada wreszcie, surowo przestrzegana, wychodzenia tylko od materjału, konstruowania tylko zgodnie z jego charakterem i możliwościami, nakładała hamulce na wyobraźnię twórczą.

Obecnie linje mebli wykonywanych w *Ładzie* stają się miększe, łagodniejsze, nowe zdobycze techniki stolarskiej, choćby np. klejonka z wielkich niepaczących się płaszczyzn, umiejętność wyginania drzewa, sprawia, że ustępuje pewna dotychczasowa surowość i oschłość, otwierając nowe możliwości w poszukiwaniu własnego wyrazu, czy stylu.

Koniecznem uzupełnieniem wnętrza mieszkalnego są tkaniny, to też *Ład* prowadzi warsztaty dywanowe, kilimowe i tkackie. Tak jak i w meblach, i tu istotną sprawą jest oryginalny, ściśle indywidualny projekt artysty i rysunek doskonale opracowany pod względem technicznym, w każdym calu z techniką tkacką się liczący, zaznaczający punktowanie nitki, jej sploty i krzyżowania, oraz dobre, solidne wykonanie przy użyciu najlepszych surowców.

Podobnie jak w stolarstwie niema i tu produkcji masowej, powtarzania jednych i tych samych wzorów w nieskończoność.

Kilimy *Ładowe* często są jedyne, niepowtarzalne jak obraz, a zawsze wytwarzane tylko w określonej i to niewielkiej ilości ze zmianą tonacji, odwracaniem barw.

Wszystkie tkaniny *Ładu*, czy to wielki dywan, czy drobna poduszka lub skromna tkanina meblowa, posiadają niezwykle subtelne barwy.

Osiągnięto tę szlachetność tonu dzięki wprowadzeniu po raz pierwszy w Polsce do farbiarstwa barwników naturalnych a nie anilinowych, poprzednio stosowanych.

Dowodem, jaką wagę *Ład* przykłada do odpowiedniego barwienia surowców tkackich, jest prowadzenie osobnej farbiarni. Po wielu kosztownych eksperymentach osiągnięto w tym zakresie pożądaną doskonałość: szlachetność i harmonję barw oraz trwałość, a nawet już dzisiaj zmniejszenie znaczne wydatków, związanych z tą akcją.

W ten oto sposób przedstawiają się te dwa zasadnicze działy wytwórczości *Ładowej*.

Poza jednak konkretem dobrego mebla i dobrej tkaniny kryje się coś nierównie ważniejszego — pewna społecznie donośna funkcja, którą *Ład* podejmuje.

Mogą się przedmioty wytwarzane w *Ładzie* komuś podobać lub nie, można przeciw nim wysunąć szereg więcej lub mniej słusznych argumentów, nie można jednak nie przyznać temu stowarzyszeniu artystycznemu dużej roli, jaką odgrywa w kształceniu gustu publiczności, w podnoszeniu poziomu produkcji fabrycznej tkackiej, która, nie chcąc pozostać zupełnie w tyle, angażuje już coraz częściej artystów, zdając sobie wreszcie sprawę, że bez nich osiągnąć nie można ani dobrego wzoru w tkaninie, ani zharmonizowanego doboru kolorów.

Ład zbliża sztukę do życia, uczy odczuwać jej potrzebę, kładzie pomost między społeczeństwem a artystą, uczy radości obcowania bezpośredniego, codziennego, a nie odświętnego, z pięknem.

Oceniając działalność *Ładu*, trzeba mieć na uwadze, że od roku jego założenia i od lat pierwszych jego istnienia, wiele spraw stało się oczywistemi, że dziś już użytkowość i piękno, oparte o doskonałość technicznego wykonania mebla, jest rzeczą jasną i przesądzoną, że od tego czasu rozszerzył się znacznie krąg tych ludzi, którzy ze swych mieszkań usuwają efektowną tandetę, zastępując ją prostotą i bezpretensjonalnością. *Ład* był jednak jednym z pierwszych w tej sławnej akcji, promieniującej daleko. Dzisiaj również nie chce utartych dróg, nie chce się wyrzekać swej postawy eksperymentalnej, swego przodownictwa ideowego.

Tworzą się nowe placówki przemysłu artystycznego i tworzyć się będą nadal, dla *Ładu* jednak to nie konkurencje, to raczej przejawy tryumfowania jego idei.

Jak każda rzecz i każde przedsięwzięcie, tak i *Ładowa* twórczość wywołuje krytykę.

Zarzuty te ująć można w dwie kategorje: pierwsze to rzekoma ludowość, chłopskość czy sztuczna prymitywność wyrobów *Ładowych*; drugie dotyczą kalkulacji cen zbyt wysokich dla budżetów ludzi skromnych, którym rzekomo mogą odpowiadać tylko proste nieozdobne meble.

Zarzuty te jednak, stojąc oczywiście na gruncie ideologji i programu głoszonego przez założycieli i członków *Ładu*, można uchylić lub bodaj osłabić przypomnieniem, że *Ład* nigdy nie starał się wychodzić od ludowości, nie dążył do wychwytywania ludowych polskich motywów. Podstawą dla kojarzenia tych pojęć jest zrośnięcie wyrobów *Ładowych* z tworzywem, wyzyskanie jego estetycznych możliwości, budowanie formą, logika konstrukcji, która występuje również w rasowej sztuce ludowej, oraz stosowanie na szeroką skalę lnu.

Dość jednak zestawić tkaniny *Ładowe* z ludowemi, aby przekonać się, że różni je nietylko poziom techniczny, ale i charakter kompozycji, jakość i gatunek pomysłu artystycznego.

Drugą, słuszniejszą grupę zarzutów można nieco złagodzić wskazaniem, że *Ład* jest ciągle jeszcze placówką eksperymentalną, a każde doświadczenia kosztują; nie zajmuje się też produkcją masową, nie robi mebli na skład, stosuje się do indywidualnego gustu zamawiającego, pozwala mu nawet na wyrafinowane „grymasy" estetyczne, farbując według żądania nawet metr tkaniny, a przy tem wszystkiem jednak, coraz częściej wygrywa przetargi publiczne na roboty meblarskie.

Stowarzyszeni w *Ładzie* artyści z prof. Jastrzębowskim na czele, który stale *Ład* otacza swą opieką i czuwa nad artystyczną stroną projektów, stanowią zespół interesujących indywidualności twórczych, aby wymienić choćby w meblarstwie Sigmunda, Schneidra, Karpińską, Bielską-Kunczyńską, Bakowską, a w tkactwie Kintopa, Czasznicką i w farbiarstwie Szczepanowską.

Wszyscy oni mocno wierzą w rację i potrzebę istnienia swej organizacji, cieszą się każdym jej sukcesem. Jest wśród nich jakaś zwartość duchowa, każdy poczuwa się do odpowiedzialności za cały zespół; każdemu przedewszystkiem o to chodzi, aby dobrze realizować ideę, którą *Ład* reprezentuje. Jest rzeczą oczywistą, że jak wszędzie, tak i tu zdarzają się pomysły lepsze i gorsze, przedsięwzięcia udane lub nawet chybione; nie zmniejsza to jednak wartości społeczno-artystycznej, którą *Ład* przedstawia.

J. PUCIATA-PAWŁOWSKA

*

WYSTAWA OBRAZÓW IZAAKA LICHTENSTEINA

W salonie anonimowego oprawiacza obrazów na ul. Kredytowej 2, wystawiona jest wcale ciekawa serja płócien Izaaka Lichtensteina, romantycznego globtrottera.

Artysta ten zaczął studja w Krakowskiej Akademji, jako rówieśnik Skoczylasa a uczeń Axentowicza i Ruszczyca. Przed wojną jeszcze wywędrował zagranicę. Zżył się z Paryżem. Przebywał dłuższy czas w Palestynie, Ameryce, poznał dobrze północną Europę, zwłaszcza Skandynawję.

Takie wędrówki musiały nieco internacjonalnie nastawić talent artysty. Jednakże zżycie się, we wczesnej młodości, z Paryżem, w okresie najpiękniejszego rozwoju subjektywnej sztuki Utrilla,—pozostawiło silne ślady na ideologji malarskiej Lichtensteina. Pozatem artysta ma za sobą okres zainteresowania się kubizmem, przeżyty zresztą raczej na sposób północny, ekspresjonistyczny—a nie francuski. Okres ten (reprezentowany na wystawie kilkoma obrazami) był w zasadzie obcy lirycznemu talentowi Lichtensteina, dał mu jednak dobrą, twardą szkołę.

Ostatnie pejzaże Lichtensteina świadczą już o pewnem skrystalizowaniu się formy, która aczkolwiek nie jest oryginalna, lecz raczej eklektyczna,—ma jednak swój indywidualny wyraz znamionujący się łagodnem harmonizowaniem barw i prostem zrównoważeniem kompozycji.

Kolorystyka obrazów tego malarza ma często pewne charakterystyczne przybrudzenia, nie zawsze miłe. Artysta jednak zdaje się z tem walczyć. Charakterystycznym wysiłkiem w tym kierunku jest płótno *Pod miastem* (Nr. 17), obraz czysty i jasny.

WYSTAWA MALARSTWA FRANCUSKIEGO W BARWNYCH REPRODUKCJACH

(Impresjoniści i postimpresjoniści)

Związek Zawodowy Artystów Plastyków (ul. Filtrowa 8), który skupia w sobie Kapistów i inne nasze ośrodki wychowane na paryskim formalizmie malarskim,—zorganizował skromną ale bardzo wymowną wystawę barwnych reprodukcyj arcydzieł impresjonizmu i postimpresjonizmu francuskiego. Wystawa jest bardzo instruktywna i godna najgorętszej propagandy zwłaszcza wśród laików. Kilkadziesiąt kolorowych plansz, których część wykonana jest w naturalnej skali oryginału, daje możność elementarnego przynajmniej zapoznania się z barwą i fakturą wielkich mistrzów impresjonizmu. Ilościowo dominują: Cézanne, Renoir i Van Gogh.

ROG.

K R O N I K A

KOMITET PROPAGANDY CZYNU POLSKIEGO

Komitet Propagandy Czynu Polskiego powstał jako emanacja Ogólnopolskiego Komitetu Obchodów Uroczystości Narodowych, który:

w r. 1933 urządził pierwszą wystawę pracy literackiej Marszałka Józefa Piłsudskiego w kamienicy Baryczków w Warszawie i zorganizował obchód imienin Marszałka J. Piłsudskiego w Warszawie, urządził we wszystkich kinoteatrach warszawskich przedstawienie dla 60.000 dziatwy ubogiej ludności;

powołał Komitet Obchodu 250-lecia Odsieczy Wiednia i 400-lecia urodzin Batorego, który w kraju przypomniał Polakom o ich wielkiej przeszłości, a zagranicy pragnął pokazać nietylko wielkość dawnej Polski, lecz przez reminiscencję o czynach Sobieskiego i Batorego wsławić imię Polski dzisiejszej.

474 dzienników 22 obcych państw pisało o Polsce z racji obchodu 250-lecia Odsieczy Wiednia.

W Polsce Komitet, dysponując skromnym budżetem i stosując w jego rozporządzaniu jak największe oszczędności, przeprowadził, bądź też zorganizował:

1) wystawę pamiątek po Sobieskim i Batorym na Wawelu w Krakowie, przekazując na ten cel 15.000 zł; 2) wystawę pamiątek po Sobieskim i Batorym w Warszawie w Muzeum Wojska, przeznaczając na nią 10.000 zł.; 3) odnowienie zamku Sobieskiego w Olesku, w którym odbyły się uroczystości przy współudziale licznych gości zagranicznych, na który to cel Komitet Propagandy Czynu Polskiego wyasygnował 10.000 zł; 4) przeznaczył 5.000 zł. Polskiej Akademji Umiejętności w Krakowie na dzieła związane z osobą Sobieskiego; 5) ufundował za 7.000 zł. obraz Michała Borucińskiego i ofiarował go miastu Wiedniowi; 6) wydał 75.000 egzemplarzy broszur o Sobieskim i Batorym; większa część tych broszur została rozdana bezpłatnie szkołom, organizacjom i instytucjom społecznym—a reszta rozprzedana po bardzo niskiej cenie; 7) zakupił trzy wielkie plakiety z wizerunkiem Batorego, dłóta prof. Madeyskiego z Rzymu, z których jedną ofiarował Panu Marszałkowi J. Piłsudskiemu, drugą Regentowi Węgier, trzecią Muzeum Wojska w Warszawie; 8) przeznaczył na konkurs pomnika Batorego w Warszawie 15.000 zł. i złożył ją na ręce Pana Premjera Janusza Jędrzejewicza; 9) przygotował i zorganizował uroczystości ludowe ku czci Sobieskiego i Batorego; 10) dopomógł miastu Gniewowi, będącemu siedzibą Sobieskiego jako starosty, do wystawienia pomnika Sobieskiego.

Następnie Komitet powołał w Poznaniu w r. 1933 na życzenie sfer rządowych Komitet 15-lecia Niepodległości Polski.

Dnia 30 września 1934 roku Komitet Propagandy Czynu Polskiego dokonał manifestacyjnego powitania w Warszawie p. Ministra Spraw Zagranicznych Józefa Becka, powracającego z Genewy po wypowiedzeniu traktatu o mniejszościach narodowych; 500.000 osób wzięło udział w tej manifestacji.

Komitet Propagandy Czynu Polskiego zorganizował święto Niepodległości Polski 11 listopada 1934 r. w Warszawie i w całem Państwie. Dnia 10 listopada urządził apel poległych na placu Józefa Piłsudskiego w Warszawie. Następnie uformował pochód do Zamku, gdzie delegaci Komitetu Propagandy C. P. złożyli hołd Panu Prezydentowi, następnie złożyli hołd Panu Marszałkowi Piłsudskiemu w Belwederze, któremu ofiarowali plakietę z wizerunkiem Batorego dłóta prof. Madeyskiego.

W tym dniu Komitet Propagandy C. P. rozdał bezpłatnie 10.000 obiadów ubogiej ludności m. st. Warszawy i zorganizował dla niej widowiska i przedstawienia; pozatem wyjednał 100.000 biletów bezpłatnych do kin i teatrów na terenie całego państwa dla bezrobtnych i ich rodzin.

15.000 b. uczestników walk o niepodległość Polski—udzielił bezpłatnych miejsc na rewji na polu Mokotowskiem, w Warszawie rozrzucił łego państwa dla bezrobotnych i ich rodzin.

W dniu 3 grudnia 1934 roku Komitet Propagandy Czynu Polskiego zorganizował w Teatrze Wielkim w Warszawie zbiorowy odczyt uczestników polskiej wyprawy polarnej na Spitzbergen do Ziemi Torella, dając możność uczącej się młodzieży zapoznać się z pracą wyprawy naukowej Polski.

Komitet Propagandy Czynu Polskiego restauruje kościół w Czarncy i pracuje nad ustawieniem grobowca dla prochów Hetmana Czarnieckiego.

Czytelnik *Pionu* wysłucha w „Polskiem Radjo"

MIĘDZY 26 MAJA A 1 CZERWCA:

26. V. g.

13.00: Fragm. słuch. z kom. *Gwiazda Sewilli* Lope de Vega w oprac. Romana Zrębowicza (w 300-lecie śmierci Lope de Vega).
16.40: *Sejsmograf*—opow. z życia bułgarskiego T. M. Nittmana.
21.00: Słuchowisko *Rozkaz* Schrödera.
21.30: *Co czytać* — nowości poetyckie omówi Wł. Sebyła.

29. V. g.

18.15: Fragm. słuch. ze sztuki C. Norwida *Pierścień wielkiej damy* w oprac. Romana Zrębowicza.
20.15: Wieczór Kasprowiczowski (transmisja z Poznania).

30. V. g.

18.45: *Literatura w służbie społecznej*—wygłosi Marja Dąbrowska (szkic literacki).
21.00: Słuchowisko Janiny Morawskiej *Miasto Santa Cruz*.

31. V. g.

18.10: Fragm. słuch. z dramatu Fr. Schillera *Dymitr* w oprac. Dr. Z. Kosidowskiego (transmisja z Poznania).
Recytacja poezyj. Fragm. *Odyssei* Homera w przekładzie J. Wittlina.

1. VI. g.

22.15: *Elita kobiet w literaturze powojennej*—szkic literacki Romana Zrębowicza.
22.30: Audycja literacko-muzyczna z Wilna.

N A D E S Ł A N E

NOWE PISMO SPÓŁDZIELCZE

Wyszedł świeżo z druku pierwszy numer miesięcznika: *Spółdzielczość Pracy*, organu Towarzystwa Popierania Kooperacji Pracy pod redakcją p. Jana Wolskiego. Pismo jest poświęcone zagadnieniom i praktyce spółdzielczości pracy, oraz sprawom pokrewnym. Estetycznie wydany numer zawiera na 32 stronach druku sporo interesującego materjału zarówno informacyjnego, jak i teoretycznego. Redakcja pisma mieści się w Warszawie przy ulicy Siennej 16 (tel. 616-92). Prenumerata roczna wynosi zł. 10—, kwartalna zł. 3.—, pojedyńczy egzemplarz zł. 1.—

Spółdzielczość Pracy wypełnia poważną lukę w polskiej publicystyce społeczno-gospodarczej, a ze względu na doniosłość aktualną spraw i zagadnień, które porusza, powinna zainteresować poza spółdzielcami szersze koła społeczników.

*

RECITAL ŚPIEWACZY ADY LENCZEWSKIEJ - SŁAWIŃSKIEJ

na dochód Koła opieki przy Tow.

L A T A R N I A.

Dnia 23-go maja o godzinie 8-ej wiecz. w sali Instytutu dla Głuchoniemych i Ociemniałych, Plac Trzech Krzyży 4—6, odbędzie się interesujący wieczór pieśni znanej śpiewaczki ADY LENCZEWSKIEJ-SŁAWIŃSKIEJ. Bilety do nabycia przy wejściu i na zamówienie telefoniczne w kole Opieki: Tel. 616-01.

Całkowity dochód przeznaczony dla byłych wychowańców T-wa LATARNIA.

REDAKCJA: Warszawa, Aleja Róż 2, telefon 9.24-00; czynna w poniedziałki, środy i piątki od godziny 19 do 20. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.
ADMINISTRACJA: Warszawa, Aleja Róż 2, tel. 9.91-08; czynna codziennie. Prenumerata w kraju: mies. 2 zł., kwart. 5 zł.; zagranicą: mies. 3 zł., kwart. 8 zł.
Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 groszy za tekstem; 80 groszy w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

Redaktor naczelny: WŁODZIMIERZ ANTONIEWICZ — Wydawca: za Towarzystwo Kultury i Oświaty JAN KASIŃSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.

R